Eduard von Hartmann's

System der Philosophie im Grundriß

Band VIII

Grundriß der Ästhetik



Bad Sachsa Südharz 1909
Hermann Haacke
Verlagsbuchhandlung.

Grundriß der Ästhetik

Von

Eduard von Hartmann



Bad Sachsa Südharz 1909
Hermann Haacke
Verlagsbuchhandlung.



Vorwort.

Als im Jahre 1886 meine „Philosophie des Schönen“ als zweiter, systematischer Teil meiner „Ästhetik“ erschien, war die Zeitstimmung so ungünstig als möglich für die Aufnahme einer wissenschaftlichen Ästhetik überhaupt, insbesondere aber einer solchen, die, wie die meinige, sich ebensosehr gegen allen Realismus, Naturalismus, Verismus, Empirismus, Anthropologismus, Subjektivismus und Symbolismus wie gegen den abstrakten Idealismus und leeren Formalismus wendete. Wenn früher die Ästhetik als unentbehrliche Grundlage der Kunstwissenschaft, Kunstgeschichte, Kunstkritik und des verfeinerten und vertieften Kunstgenusses gegolten hatte, so war darin ungefähr mit dem Jahre 1870 eine Änderung eingetreten. Die Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte verlor sich mehr und mehr in philologisch-archivalische Forschung, spezialistische Zersplitterung und geistlosen Notizenkram, und blickte mit steigender Verachtung auf die älteren, ästhetisch Angehauchten ihrer Vertreter wie auf unwissenschaftliche Dilettanten und schönrednerische Schwätzer herab. Die Kunstkritik geriet durch die wachsende Ausdehnung der Tagespresse, die zunehmende Eilfertigkeit ihrer Berichterstattung und das sich Überbieten in gesuchter Pikanterie des Stils in die Hände geschickter Routiniers, die nicht einmal mehr mit eigentlicher Fachbildung, geschweige denn mit allgemeiner ästhetischer Bildung etwas anzufangen wußten. Das Publikum verrohte dadurch, daß bei dem rasch wachsenden Volkswohlstand immer mehr Emporkömmlinge in ihm das große Wort führten und daß bei der zunehmenden Kostspieligkeit der Kunstgenüsse die wirklich gebildeten Volksschichten zurücktreten mußten. Die wüste Hetzjagd der einander rasch ablösenden Moden griff von der Kleidung zuerst auf die Wohnungseinrichtungen, dann auch auf die bildende Kunst und schöne Literatur und zuletzt auch auf die Musik über. Von der Gründung des neuen Deutschen Reiches an versank der Geschmack des deutschen Publikums wieder in einem solchen Maße in kritiklose

Vergötterung des Ausländischen und Mißachtung des Einheimischen wie kaum je zuvor, und die Mißhandlung der deutschen Klassiker auf den Schulen trug dazu wohl noch mehr bei als die internationalen Kunstausstellungen. Die, wie alle höheren Stände, unter Überproduktion leidende Künstlerschaft, mußte, um Abnehmer zu finden und leben zu können, die verzweifeltsten Anstrengungen machen, um dem ungebildeten Parvenügeschmack, der Modenhetzjagd, der Ausländerei und der Sensationslüsternheit etwas Zusagendes zu bieten, und hatte dabei wahrlich keine Zeit, auf die Ratschläge der Ästhetik zu hören. Neu, noch nicht dagewesen, aktuell, sensationell, pikant, blendend, überraschend, verblüffend mußte das Gebotene sein, den jeweilig gangbaren Tendenzen und Moden entsprechen und mit möglichst gewürzten stofflichen Reizmitteln die abgestumpften und blasierten Nerven aufrütteln und aufkitzeln.

Wenn eine solche Zeit eine Ästhetik brauchen konnte, so war es sicherlich nur eine solche, die die augenblicklich vorherrschende oder neu aufkommende Mode mit Stichworten versah, die sie als wissenschaftlich aussehendes Banner entfalten und als Erkennungszeichen oder Losungswort für die Gleichgesinnten benutzen konnte. So brauchte der Realismus, Naturalismus oder Verismus eine Restauration der mißverstandenen Aristotelischen Nachahmungstheorie, ähnlich wie Batteux sie im achtzehnten Jahrhundert versucht hatte, der Symbolismus und Subjektivismus eine anthropologische Ästhetik, die alles aus der Zufälligkeit der romantisch, mystisch, oder auf eigne Hand närrisch veranlagten Künstlerindividualität ableitet. Beide Richtungen können sich als Vorarbeit eine empiristische Ästhetik gefallen lassen, die allerlei formale Nebensachen statistisch festzustellen sucht; sie können auch wohl mit einer Gefühlsästhetik sich verständigen, sofern sie einen rein subjektiven oder anthropologischen Charakter hat. Aber sie müssen sich mit aller Kraft gegen jede Ästhetik sträuben, die mit objektiven Maßstäben mißt und das reale Naturvorbild ebenso wie die künstlerische Subjektivität nur als untergeordnete und einseitige Durchgangspunkte für die Verwirklichung des Kunstschönen betrachtet.

Eine solche Ästhetik muß den doppelten Vorwurf ertragen, idealistisch und metaphysisch zu sein. Es hilft ihr nichts, wenn sie darauf hinweisen kann, den abstrakten Idealismus ebenso nachdrücklich und mit besseren Gründen bekämpft zu haben als ihre Gegner; auch die Versicherung, daß ihr konkreter Idealis-

mus ja grade den berechtigten Bestrebungen des Naturalismus und Subjektivismus in wissenschaftlich haltbarer Formulierung den Sieg sichert, wird ihr nicht als mildernder Umstand angerechnet. Weil sie irgendwie an den verhaßten Idealismus erinnert, wird sie gerichtet, und daß sie einen metaphysischen Hintergrund hat, dient dabei als erschwerender Umstand. Denn daß Metaphysik unter allen Umständen etwas ganz Korruptes, Rückständiges und Verbohrtes sein muß, darüber ist die öffentliche Meinung einiger als über irgend etwas andres. Eine Ästhetik, die unter Idee nur ein subjektives Produkt der künstlerischen Individualität versteht, wäre dem Symbolismus und Subjektivismus ganz willkommen; aber eine Ästhetik, die auf eine objektive Idee hinter der Naturwirklichkeit und hinter der künstlerischen Subjektivität zurückgreift und nach ihr die Natur im Kunstwerk verschönern und die subjektive Willkür des Künstlers einschränken und regeln will, eine solche muß doch wohl einen metaphysischen Sparren haben!

Unter solchen Umständen ist es nur zu verwundern, daß meine „Philosophie des Schönen“ bei ihrem Erscheinen seitens der wissenschaftlichen und literarischen Kritik eine so überaus günstige Aufnahme fand, aber nicht, daß sie in weitere Kreise des Publikums keinen Eingang gewann. Es kam noch hinzu, daß dieses Werk von allen bis dahin von mir veröffentlichten den größten Umfang hatte, so daß seine Lektüre an die viel beschäftigten und zerstreuten Leser unserer Zeit in der Tat eine Zumutung war. Gegenwärtig scheint die Sachlage etwas günstiger.

Mit je mehr Geschrei und Gehässigkeit gegen alles vorher Geschätzte die neuen Moden sich in Kunst und Literatur inszeniert haben, desto rascher haben sie abgewirtschaftet und bei den wieder zu sich Gekommenen nichts übriggelassen, als den Ekel und das Erstaunen, wie man sich von solchen Verirrungen auch nur vorübergehend gefangen nehmen lassen konnte. Die Kunstkritiker, die diese Orgien mit gemacht und mit veranstaltet haben, suchen das Publikum jetzt damit zu trösten, daß man bei diesen überwundenen Moden doch sehr viel gelernt habe. Das ist auch richtig, z. B. in bezug auf Maltechnik, musikalische Harmonik und Orchestration und psychologische Detailmalerei in der Dichtkunst. Aber diesem Gewinn stehen noch gewichtigere Verluste gegenüber: das Sinken der Technik in der Kunst des Zeichnens, in der musikalischen Melodik, Stimmführung und Form-

beherrschung, in der Behandlung der Sprache und in der Natürlichkeit der Handlungsführung und Motivation. Sehr gesunken ist ferner das Verständnis der Künstler für die Grenzen der Leistungsfähigkeit der verschiedenen Künste und der Wille, diese Grenzen zu achten. Das Schlimmste aber ist, daß diese Orgien eine Verrohung, Verwüstung und Ratlosigkeit des Kunstgeschmacks bei den Künstlern, den Kunstkritikern und dem Publikum zurückgelassen haben. Grade diese jedoch müssen früher oder später das Bedürfnis nach ästhetischer Besinnung und wissenschaftlicher Orientierung wieder hervortreten lassen, wenn wir nicht in künstlerischer Hinsicht in den Zustand einer völligen Entartung und Barbarei hinabtaumeln sollen. Überall taucht die Sehnsucht nach idealem Gehalt, nach einer neuen Art des Idealismus auf, aber in vorläufig noch ganz unklarer zusammenhangsloser Weise und ohne die Einsicht, daß der neue Idealismus sich als konkreter von dem alten, abstrakten Idealismus unterscheiden müsse.

Da mag es denn nicht unangebracht scheinen, wenn auch ich mein Scherflein zu dieser ästhetischen Orientierung beizutragen suche, indem ich den wesentlichen Inhalt meiner Philosophie des Schönen hier in einer gedrängteren Bearbeitung von nur einem Viertel des früheren Umfangs darbiete. Weder in der Begründung und Beweisführung noch in den erläuternden Beispielen, noch in den Exkursen über ästhetische Tagesfragen kann man von einem „Grundriß“ dasselbe erwarten, was eine systematische Durchführung zu bieten vermag. Dagegen wird man manche Punkte, die in der „Philosophie des Schönen“ allzu knapp behandelt waren, hier genauer erörtert finden, wobei ich diejenigen Mängel zu verbessern bemüht gewesen bin, auf die ich durch gedruckte, briefliche und mündliche Kritik aufmerksam gemacht worden bin.

Gr.-Lichterfelde bei Berlin.

Eduard von Hartmann.

Inhalt.

Erstes Buch: **Der Begriff des Schönen.**

Zweites Buch: **Das Dasein des Schönen.**

Erklärung der abgekürzten Verweisungen.

Ä. I = Ästhetik, Teil I (Die deutsche Ästhetik seit Kant).
Ä. II = Ästhetik, Teil II (Philosophie des Schönen).
Au. = Aufsätze (Gesammelte Studien und Aufsätze, 3. Aufl.).
B. = Das sittliche Bewußtsein, 2. Aufl.
K. = Kategorienlehre.
R. II = Religionsphilosophie, Teil II (Die Religion des Geistes, 3. Aufl.).
T. = Tagesfragen.

Erstes Buch:
Der Begriff des Schönen.

I. Der ästhetische Schein und seine Ingredienzien.

1. Der ästhetische Schein.

Bevor wir das Schöne betrachten, wie es uns als daseiendes, nämlich als Naturschönes, geschichtlich Schönes und Kunstschönes entgegentritt, scheint es ratsam, das Wesen des Schönen im allgemeinen zu untersuchen. Dieses aber muß, um wissenschaftlich begriffen zu werden, als Begriff des Schönen gefaßt werden, deshalb behandelt das erste Buch den Begriff des Schönen oder das Schöne seinem Begriff nach. Die erste Frage aber ist, wo das Schöne seinen Sitz hat oder was sein Träger ist; diese wird im ersten Kapitel untersucht, das deshalb als eine Art grundlegender Einleitung zu betrachten ist.

Nach Ansicht des naiven Realismus sind es die Dinge an sich, an denen das Schöne haftet, die materiellen Körper und die Seelen. Aber wenn es eine Welt außerhalb meines Bewußtseins gibt, so ist sie als lichtlose, farblose und lautlose jedenfalls unfähig, Sitz des Schönen zu sein, da alle Schönheit des Wahrgenommenen auf Zusammensetzungen von Licht und Dunkel, Farben und Tönen beruht. Die materiellen Körper sind nach physikalischer Ansicht tanzende Mückenschwärme von Atomen, als solche aber unwahrnehmbar und bloß denkbar. Sie könnten nicht einmal geometrische oder stereometrische Schönheit der Figur zeigen, weil ihnen die Kontinuität fehlt. Ebenso sind die realen geistigen Individuen oder Seelen, wenn es solche gibt, unwahrnehmbar, lichtlos, farblos und lautlos, also unfähig, im eigentlichen Sinne schön zu heißen. Nur im übertragenen Sinne spricht man von einer „schönen Seele“ als einer harmonisch veranlagten taktvollen Individualität (B. 106—107, 115—116). Die künstlerische Darstellung des Seelischen bringt nur die Schönheit der Erscheinung zur

Anschauung, in welche das Seelische sich entäußert; wo sie aber das Seelische unmittelbar mit Worten zu schildern sucht, fällt sie aus der Kunst heraus und greift in die psychologische Wissenschaft hinüber. Somit liegt die Welt der materiellen und geistigen Dinge an sich als etwas Übersinnliches jenseits der Sphäre, wo von Schönheit die Rede sein kann.

Der subjektive Idealismus sucht das Schöne in der subjektiven Erscheinung, die nur darum als etwas dem Bewußtsein Gegebenes erscheint, weil sie unbewußt vom Subjekt produziert ist. Bei dieser Ansicht kommt der objektive Faktor der Entstehung des Schönen ebensowenig zu seinem Recht, wie bei der vorhergehenden der subjektive Faktor. Es wäre danach bloß ein Unterschied in der Vorstellung des Künstlers, ob er sein Kunstwerk nur in der Phantasie konzipiert oder reell ausführt. Unverständlich bliebe dabei, wie die Vorstellung des Künstlers, daß er ein Gemälde etwa im Laufe von drei Monaten reell ausgeführt habe, nun in einem einzigen Augenblick einen andern Menschen zur unbewußten Produktion der subjektiven Erscheinung dieses fertigen Gemäldes als Wahrnehmung für sein Bewußtsein veranlassen könnte.

Der transzendentale Realismus vermeidet beide Einseitigkeiten. Er findet ausschließlich in der subjektiven Erscheinung den Sitz oder Träger des Schönen; aber er identifiziert die subjektive Erscheinung weder unmittelbar mit dem Ding an sich, noch reißt er sie von jeder Beziehung zu ihm los, sondern betrachtet sie als ein Produkt des Dinges an sich und des Subjekts. Das Subjekt ist der formell wichtigere Faktor, weil es der unmittelbare Produzent der subjektiven Erscheinung ist; aber das Ding an sich ist der inhaltlich wichtigere Faktor, weil es alle normalen Menschen unter gleichen Umständen zur Produktion gleicher subjektiver Erscheinungen veranlaßt. Ob eine der ästhetischen Beurteilung unterliegende subjektive Erscheinung zustande kommt, hängt davon ab, ob ein Subjekt da ist, um sie zu produzieren; welcher Art aber das so Produzierte ist, und ob es schön oder häßlich genannt werden muß, das hängt von der Beschaffenheit des Dinges an sich ab, das gleichwohl selbst weder schön noch häßlich ist. Wie wir den Wert des Zuckers, der an sich nicht süß ist, nach seiner Fähigkeit bemessen, uns zur Produktion der Empfindung des Süßen anzuregen, so schätzen wir den der Kunstwerke, die als Dinge an sich nicht schön sind, nach ihrer Fähigkeit, uns zur Produktion schöner subjektiver Er-

scheinungen anzuregen. Wie wir im übertragenen Sinne den Zucker süß nennen, so auch die Kunstwerke und Naturwerke schön; wir bleiben dabei dem Sprachgebrauch des naiven Realismus treu, von dem wir alle herkommen, und wir dürfen das unbedenklich tun, wenn wir nur niemals vergessen, daß so das Wort schön im uneigentlichen und übertragenen Sinne gebraucht wird. Was die Dinge an sich sonst noch sind und was für reale Eigenschaften sie haben außer der Fähigkeit, uns zur Produktion schöner subjektiver Erscheinungen anzuregen, das geht die Ästhetik gar nichts an, davon hat sie gänzlich zu abstrahieren.

Die Objektivität des Schönen ist eine rein ideale, d. h. sie liegt selbst nur in der subjektiven Erscheinung, aber sie ist verbürgt durch dasjenige äußerliche Reale, was demselben Subjekt bei wiederholter Wahrnehmung oder vielen Subjekten bei gleichzeitiger Wahrnehmung die Gleichheit des Inhalts dieser numerisch verschiedenen subjektiven Erscheinungen sicher stellt. Bei den Werken der bildenden Kunst ist dies die Rindenschicht ihrer Oberfläche, die das auffallende Licht zerstreut zurückwirft, bei denen der Tonkunst und Dichtkunst die Partituren und Druckwerke, nach denen die reproduzierenden Künstler ihre Leistungen regeln, oder von denen der einsame Leser seinen Ohrenschein oder Phantasieschein bestimmen läßt. So ist das Schöne des Augenscheins durch die Oberflächenbeschaffenheit der körperlichen Dinge an sich bestimmt; aber es wäre falsch, zu sagen, daß das Schöne selbst an der Oberfläche der Dinge hafte, wie sich dies schon aus dem Vergleich mit dem Ohrenschein und Phantasieschein ergibt. Denn der Analogie nach müßte alsdann beim Tonkunstwerk den Oberflächen der Bildsäulen und Gemälde das tote Material oder das Personal der reproduzierenden Künstler, oder die Muskelbewegungen der letzteren und ihre Hantierungen mit den Instrumenten entsprechen. Daß aber das Tonschöne nicht in diesen seinen Sitz hat, erhellt wieder aus dem Vergleich mit dem Phantasieschönen der Dichtung, das niemand in den Brust- und Stimmbandmuskelbewegungen des Rezitators suchen wird. Sogar der Schwingungszustand des die Sinne affizierenden Mediums (Lichtäther, Luft) kommt in Fortfall, wenn jemand eine Partitur oder Dichtung still für sich lesend genießt, oder ein gesehenes Bild, gehörtes Tonstück oder ein Gedicht sich aus dem Gedächtnis vergegenwärtigt. So gewiß Buch und Partitur nur äußere Hilfsmittel und Bürgschaften für das Zustandekommen des schönen Sinnenscheins sind, so gewiß sind auch

die Oberflächen von Gemälden und Bildsäulen nicht mehr als Anweisungen zur subjektiven Reproduktion der betreffenden Kunstwerke, und keineswegs Sitz des Schönen selbst.

Das theoretische und das praktische Verhalten stimmen darin überein, daß sie nicht an der subjektiven Erscheinung im Bewußtsein, sondern nur an den Dingen an sich ein Interesse haben, daß sie die subjektive Erscheinung nur als Vorstellungsrepräsentanten des entsprechenden Dinges an sich auffassen und sie als solche überspringen, daß sie sie also unwillkürlich und instinktiv in transzendentale Beziehung zu dem Ding an sich setzen. Das ästhetische Verhalten unterscheidet sich von beiden darin, daß es für die Dinge an sich gar kein Interesse hat, außer sofern sie als Bürgen und Pfänder für die Entstehung der schönen subjektiven Erscheinungen dienen, und daß ihr ganzes Interesse auf die subjektive Erscheinung als solche gerichtet ist, weil sie allein der Sitz des Schönen ist. Das ästhetische Verhalten muß die transzendentale Beziehung der subjektiven Erscheinung auf das Ding an sich vermeiden, da es dadurch mit den außerästhetischen Eigenschaften der Dinge befaßt würde; da aber die subjektive Erscheinung aus dem theoretischen und praktischen Verhalten her mit dieser transzendentalen Beziehung auf die transzendente Realität schon behaftet ist, so muß das ästhetische Verhalten sie erst von dieser Beziehung wieder ablösen, um an ihr ein rein ästhetisches Objekt zu gewinnen.

Wo diese Ablösung unmöglich wird, da ist die Grenze der ästhetischen Auffassung. Nur aus diesem Grunde sind die Wahrnehmungen der niederen Sinne (Geruch, Geschmack, Gefühl) aus dem Reich des Schönen ausgeschlossen, während ihre Phantasiereproduktionen in der Poesie ästhetisch verwendbar sind. Das sinnlich Angenehme und Unangenehme finden bei den niederen Sinnen nicht, wie es bei den höheren Sinnen der Fall ist, einen von der Realität abgelösten Schein vor, in den sie aufgehoben werden könnten.

Am leichtesten ist die Ablösung der subjektiven Erscheinung von der sie veranlassenden Realität bei dem Phantasieschein der Dichtung, wenngleich Sprachfehler des Rezitators oder Druckfehler des Buches diese Ablösung erschweren können. Etwas weniger leicht ist sie schon bei dem Ohrenschein der Musik, aber immer noch so leicht, daß man nicht nötig hat, bloß darum ein Orchester zu verdecken, um nicht von den zappelnden Bewegungen der Musiker gestört zu werden. Bei der Mimik verwechselt nur der

ästhetisch Ungebildete den Schein mit der Realität; diese Verwechselung braucht sich nicht grade im Durchprügeln des Bösewichts zu zeigen, sondern kann sich auch im Interesse für Kulissenklatsch offenbaren. In der bildenden Kunst wäre die Ablösung schwieriger, wenn nicht die Malerei durch die Einäugigkeit des Augenscheins, die Plastik durch Farblosigkeit des Formenscheins oder starke Verkleinerung (bei gefärbten Nippesfiguren), und beide durch Abweichung des benutzten Materials von der Naturwirklichkeit sie erleichterten.

Alles Kunstschöne der freien Künste hat den Vorzug, daß schon der Künstler die Ablösung des Scheins von der Wirklichkeit der Natur vollzogen und ihn an eine andersartige Realität gebunden hat, welche durch ihre heterogene Beschaffenheit die Vermengung und Verwechselung mit dem Schein ausschließt. Dagegen haftet das Naturschöne, das geschichtlich Schöne und das Kunstschöne der unfreien Künste noch an der ihm zugehörigen Realität, und es ist Sache erst des Beschauers oder Hörers, es von dieser Realität, mit der es für die theoretische und praktische Auffassung unlösbar verwachsen ist, ästhetisch abzulösen. Darum muß die Menschheit erst durch die Schule der Kunst zur Auffassung des Naturschönen erzogen werden, indem die Künstler ihr die Ablösung der subjektiven Erscheinung von der Wirklichkeit so lange vormachen, bis auch die Laien sie selbständig vollziehen lernen.

Die Ablösung des Augenscheins von der Wirklichkeit wird erleichtert, wenn man die subjektive Erscheinung mit dem Blicke des Malers ansieht, d. h. so, wie die Maler sie gesehen, wenn sie ein Bild nach ihr gemalt hätten. Sie wird auch erleichtert, wenn man von der Tiefendimension abstrahiert und das Wahrnehmungsbild als dematerialisierte Fläche, gleich dem Bilde einer Camera obscura, auffaßt, wenn man es einäugig mit halb zugedrücktem Auge, oder als bildmäßig begrenzten Ausschnitt, oder bei verkehrter Kopfstellung ansieht, infolge deren die verschiedenen Netzhautstellen von ungewohnten Eindrücken getroffen werden. Die Ablösung des plastischen Formenscheins von der Naturwirklichkeit wird durch nichts mehr befördert als durch die Abstraktion von der Farbe, ist aber nur bei begrenzten Körpern oder Körpergruppen von mäßiger Ausdehnung üblich, und wird auch da selten von Laien, sondern fast nur von Bildhauern geübt.

Bei dem Schönen der unfreien Kunst, z. B. einem künstlerischen Gerät, müssen das praktische und das ästhetische Verhalten

zu dem Gegenstande der Zeit nach auseinandergehalten werden. Denn um es zu gebrauchen, muß man die subjektive Erscheinung auf die dingliche Realität beziehen, z. B. wenn man aus der Schale trinkt oder mit Schwert und Schild kämpft; um aber seine Schönheit zu genießen, muß man Zeiten oder Augenblicke abpassen, wo es dem Gebrauch entzogen ist, da man nur in solchen seine subjektive Erscheinung von seiner Realität ablösen kann. Der Maler, der eine Trinkschale gemalt hat, oder der Bildhauer, der der Marmorstatue eines Helden die marmorne Nachbildung eines kunstvollen ehernen Schildes in die Hand gegeben hat, ersparen uns die Ablösung des Scheins von der Naturwirklichkeit, indem sie zugleich den praktischen Gebrauch unmöglich machen. Aber die bildende Kunst kann auch nur abbilden, was selbst noch eine Realität hat, und muß darauf verzichten, von dem bereits abgelösten Schein noch zum zweitenmal einen Schein ablösen zu wollen, da sie sich damit den Boden unter den Füßen wegzöge und in eine zwecklose Kreisbewegung verlöre.

Mag nun schon der Künstler, oder erst der Beschauer die Ablösung vollzogen haben, immer ist es nur die von der Wirklichkeit abgelöste subjektive Erscheinung, die als alleiniger Sitz des Schönen ein ästhetisches Verhalten zu ihr möglich macht. Durch die Abschneidung der transzendentalen Beziehung zur bewußtseinstranszendenten Wirklichkeit wird die subjektive Erscheinung zum Schein, und zwar, da diese Ablösung nur im ästhetischen Interesse und behufs ästhetischer Auffassung erfolgt ist, zum ästhetischen Schein. Derselbe ist reiner Schein, weil er nur scheinen und nichts sein will. Er hat als wirklich gegebener vorhandener Bewußtseinsinhalt nur eine ideale Tatsächlichkeit oder Faktizität, aber er beansprucht keinerlei Realität im bewußtseinstranszendenten Sinne, weder eine unmittelbare im Sinne des naiven Realismus, noch eine mittelbare im Sinne des transzendentalen Realismus. Er ist deshalb auch keine Illusion, weil er gar nicht beansprucht, realistische Wahrheit zu haben; er täuscht niemanden, weil er nichts sein will als reiner Schein, und darum ist er aufrichtiger Schein.

Um seine Reinheit und Aufrichtigkeit zu wahren, muß der ästhetische Schein sich vor jeder Vermengung mit der Wirklichkeit hüten. Gemalte Dörfer dürfen nicht für wirkliche ausgegeben, die mimische Virtuosität einer gespielten Liebesleidenschaft darf von einem Schauspieler nicht im Leben zur Betörung eines Opfers gemißbraucht, die Gartendekoration eines Sommertheaters nicht

durch den Ausblick in den wirklichen Garten erweitert werden. Auch verschiedene Arten des ästhetischen Scheins, die sich gegenseitig zerstören und aufheben, wie der malerische Augenschein und der plastische Formenschein, dürfen nicht verbunden werden; z. B. darf kein Teil eines Gemäldes plastisch hervorragen und dürfen auf einer Statue keine Schatten aufgemalt werden. Wohl aber sind verschiedene Arten ästhetischen Scheines miteinander vereinbar, die sich gegenseitig nicht stören, sondern wohl gar unterstützen, z. B. Augen- und Ohrenschein, Ohren- und Phantasieschein, aus denen die kombinierten Kunstwerke hervorgehen.

Der ästhetische Schein ist als reiner Bewußtseinsinhalt ohne alle Beziehung zu einer außerbewußten Realität rein ideal, nämlich subjektiv ideal. Wenn er einen Gehalt in sich birgt, der durch ihn hindurchscheint, so kann er nicht ein realer Gehalt sein, nicht aus einer ihm schlechthin abgeschnittenen Beziehung zur außerbewußten Realität geschöpft sein, sondern es kann nur ein objektiv idealer Gehalt sein. Das Schöne ist Einheit von subjektiv idealem Schein mit objektiv idealem Gehalt unter Ausschluß jeder andern Realität als der des Bewußtseinsinhalts selbst. Das theoretische und das praktische Verhalten überspringen die subjektive Erscheinung, um von der bewußtseinstranszendenten Realität der Dinge an sich aus zum objektiv idealen Gehalt vorzudringen; das ästhetische Verhalten dagegen dringt unter Überspringung der tranzendenten Realität unmittelbar von der subjektiven Erscheinung zum objektiv idealen Gehalt vor. Deshalb muß die Ästhetik genau so rein idealistisch sein, wie die Erkenntnistheorie und Ethik realistisch sein müssen. Jedes Kompromiß der idealistischen Ästhetik mit dem Realismus (Realidealismus oder Idealrealismus) ruht ebenso auf einer Verkennung der Sachlage wie der Versuch, eine rein realistische Ästhetik an Stelle einer rein idealistischen zu setzen[1]).

Der ästhetische Schein ist aber auch, sowohl als Wahrnehmungsschein wie als Phantasieschein, durchaus sinnlicher Schein oder konkreter Sinnenschein. Die Ästhetik kann deshalb nur konkreter sensualistischer oder phänomenalistischer Idealismus sein; jeder Versuch, das Schöne ins Gebiet des Übersinnlichen hinüberzuspielen und die Ästhetik als abstrakten Idea-

---

[1]) Vgl. die angeführten Stellen in Ä. I: „Register der Sachbegriffe" unter „Realismus in der Ästhetik" und in Ä. II unter „Realismus in der Kunst", „Nachahmung" und „Schönheit und Wahrheit."

lismus zu behandeln, ist ein noch verkehrterer Abweg als der Realismus. Eine von der sinnlichen Scheinhaftigkeit abstrahierende Idee kann niemals Sitz des Schönen sein; sie liegt ganz außerhalb des Bereichs der Ästhetik und gehört lediglich der Metaphysik an. Diese Sätze haben sich erst im Laufe der Darstellung zu bewähren;[1]) hier handelt es sich nur darum, den Begriff des ästhetischen Scheins nach Seiten seiner Idealität durch sie klar zu stellen.

Man hat bisher als Grundlage der Ästhetik in der Regel einen der Begriffe „Anschauung, Bild oder Form" gewählt; wenn man diese aber von den hier nicht hergehörigen Nebenbedeutungen reinigt, so wandeln sie sich sämtlich in den Begriff des ästhetischen Scheins um und treffen in diesem zusammen.

Man ist darüber einig, daß abstrakte begriffliche Vorstellungen und gedankliche Reflexionen außerhalb der Sphäre des Schönen liegen; wenn man aber als ihr Gegenteil die Anschaulichkeit anstatt der Scheinhaftigkeit oder Phänomenalität hinstellt, so übersieht man dabei, daß der Begriff der Anschauung einerseits zu weit, andrerseits zu eng und drittens ungeeignet ist, gleich dem des ästhetischen Scheins die ästhetischen Scheingefühle in sich hineinzunehmen. Zu weit ist der Begriff der Anschauung, weil er in übersinnliche und sinnliche Anschauung zerfällt und als sinnliche Anschauung wiederum erstens die vorbewußte synthetische Funktion, durch die die Empfindung zur Anschauung formiert wird, zweitens das Produkt dieser Funktion, die Anschauung als empirisch gegebenen Bewußtseinsinhalt, und drittens die Perzeption dieses Inhalts durch das Bewußtseinssubjekt, oder die Form seines Bewußtwerdens und Bewußtseins, umfaßt. Die übersinnliche Anschauung der unbewußten intuitiven Idee muß ausgeschieden werden, wenn der Irrweg des abstrakten ästhetischen Idealismus vermieden werden soll. Von der sinnlichen Anschauung fällt aber wieder nur die zweite Bedeutung in die Ästhetik, da sie allein die bewußtseinsimmanente Objektivität des Schönen umschließt und erschöpft: sinnliche Anschauung als immanentobjektiver Bewußtseinsinhalt. Zu eng ist der Begriff der Anschauung, weil das Schöne außer den räumlichen Anschauungen auch noch die sinnlichen Empfindungskomplexe und Empfindungsabfolgen der nicht räumlichen Sinne, die sich nicht zur räumlichen Anschauung entfaltet

---

[1]) Ä. I: 35—40, 53—54, 62—64, 70—72, 76, 77, 80, 84, 89—95, 103, 105, 108, 109, 116, 119—120, 129, 148, 149—151, 162—163, 177, 214, 220—229, 273—276, 303—304, 359—360; Ä. II: 24—26, 464, 471, 579—580.

haben, z. B. die Musik, umfaßt, und es heißt der Sprache Gewalt antun, wenn man den nur räumlich gemeinten Begriff der Anschauung auf unräumliche Empfindungssukzessionen ausdehnt. Anschauung im objektiven Sinne schließt die Hineinziehung des Gefühls aus; der sinnliche Schein wird aber erst dadurch zum inhaltvollen ästhetischen Schein, daß er die ästhetischen Scheingefühle in sich resorbiert und mit sich verschmilzt, wie wir alsbald sehen werden.

Die Begriffe „Bild" und „Bildlichkeit" sind ebenso wie der der Anschauung vom Augenschein abgeleitet und auf den Phantasieschein übertragen, passen aber nicht auf den Ohrenschein. Wäre die Bildlichkeit unerläßliche Bedingung des Schönen, so müßten die unorganischen Ornamente aus der Kunst ganz hinausgewiesen, die Märchen- und Feendichtungen als Entartungen der Kunst verurteilt und die Musik zur Abbildung von Naturlauten erniedrigt werden. Der Begriff der Bildlichkeit wird nur dann erträglich, wenn er so umgedeutet wird, daß das durch das Bild Abgebildete nicht eine sinnenfällige Naturwirklichkeit, sondern ein seelischer oder geistiger Gehalt ist. Dann wird das nachahmende Abbilden zum darstellenden Darbilden. In diesem Sinne kann man freilich sagen, daß die natürlichen Typen die Bilder der in ihnen objektivierten Ideen seien, oder ein Tonstück das Bild der den Komponisten beseelenden Stimmung darstelle. Aber indem hier der Sinnenschein Bild eines Übersinnlichen genannt wird, fügt man zu der ursprünglichen Bedeutung des Bildes, die nur das Abbild oder Nachbild eines sinnlichen Vorbilds sein kann, eine zweite hinzu, und das Durcheinanderfließen beider Bedeutungen kann nur verwirrend wirken.

Bildlichkeit im eigentlichen Sinne ist kein Erfordernis des Schönen; das folgt zur Genüge daraus, daß viele Zweige der Kunst und alles Naturschöne sie entbehren. Bildlichkeit im zweiten, uneigentlichen Sinne ist besser durch Scheinhaftigkeit oder Phänomenalität zu ersetzen, da der ideale Gehalt in ästhetischem Scheine versinnlicht, objektiviert, manifestiert oder offenbart wird. Wo die Kunst in ihrem Darbilden des idealen Gehaltes sich derselben Sprache oder Ausdrucksmittel bedient wie die Natur, da würde das absolute Künstlergenie mit derselben logischen Notwendigkeit wie der absolute Schöpfergeist dieselben Formen zur Versinnlichung des ihm vorschwebenden idealen Gehalts wählen müssen, d. h. unabhängig von diesem analog und parallel schaffen. Nur weil kein Künstlergenie absolut ist, muß es zur

Kontrolle seines künstlerischen Darbildens auf die Natur blicken, und sich im Naturstudium, in der Grammatik und Orthographie der Sprache üben, die die Natur spricht. Der Künstler wäre töricht, wenn er diese Vorübung und fortlaufende Kontrolle verschmähte; aber er bleibt ein ewiger Schüler und Stümper, wenn er die so erlangte Sicherheit in den Ausdrucksmitteln der Natur nicht schließlich dazu benutzt, über die von der Natur erreichte Stufe in der Darbildung der Ideen hinauszugehen und die Natur künstlerisch zu meistern. Der Tonkünstler kann seine Vorübung und Kontrolle gar nicht auf die Natur richten, sondern nur auf die ihm zugänglichen Leistungen anderer Meister; er ist aber darum nicht weniger Künstler, weil ihm jedes reale Vorbild in der Natur fehlt.

Der Begriff „Form" ist zwar im Gegensatz zur „Anschauung" und zum „Bilde" auf alle Gebiete des Kunstschönen und Naturschönen anwendbar, also nicht wie diese zu eng, aber er ist dafür desto weiter und vieldeutiger. Form steht dem Stoff oder Inhalt gegenüber. Der Stoff als „Material", worin der Künstler oder die Natur arbeiten und ihren ästhetischen Schein fixieren, steht außerhalb der Kunst, und alles, was von ihm sich in die Kunst eingedrängt hat, muß vertilgt werden; nur die dynamischen Beziehungen seiner Teile untereinander dürfen als ideale Verhältnisse in den ästhetischen Schein Eingang finden und den Stil beeinflussen. Der Stoff als „Materie der Empfindung" im Gegensatz zur „Form der Anschauung" wird in Gestalt des sinnlich Angenehmen und Unangenehmen selbst in den ästhetischen Schein resorbiert, so weit ein solcher vorhanden ist, wirkt aber da leicht als „stofflicher Reiz", der den geistigen Inhalt unmittelbarer, als die Form es tut, zu vertreten scheint und deshalb leicht mit diesem konfundiert wird. Versteht man aber unter „Materie der Empfindung" nicht bloß das sinnlich Angenehme, sondern die Gesamtheit der sinnlichen Empfindungsbausteine, aus denen die subjektive Erscheinung aufgebaut wird, so tritt die „Form" ihr als übersinnliches Prinzip der synthetischen Formation, als forma formans, forma substantialis, ἐντελέχεια, gegenüber, d. h. sie wird zum bestimmenden idealen Gehalt und hört auf, Sitz des Schönen zu sein. Erst das Produkt der Materie der Empfindung und dieser Form wäre der ästhetische Schein. Versteht man endlich unter dem Stoff das sujet, die Fabel, den Gegenstand der künstlerischen Darstellung, oder ihren Vorwurf und ihre Motive, so rückt der Stoff, ähnlich wie beim stofflichen Reiz des sinnlich Angenehmen, dem idealen Gehalt sehr nahe und unterscheidet

sich von ihm nur noch dadurch, daß er nicht übersinnlich, sondern eine vorläufige, abgekürzte Einkleidung in Worte ist, Augenschein oder Ohrenschein darstellt. Den Gegensatz dazu bildet dann die Form, die nun aber in der Regel mehr oder weniger abstrakt aufgefaßt wird, sei es als Summe abstrakter Bestimmungen aus dem Reiche der Anschauungsformen oder kategorialen Denkformen, sei es als ein Komplex quantitativer oder begrifflicher Verhältnisse, sei es als historisch überlieferte, abstrakte, allgemeine Kunstform (Tempel, Sonate, Ballade). Damit gerät dann die Ästhetik auf den dritten Abweg des abstrakten Formalismus, in welchem die irgendwie abstrakt verstandene Form als das ästhetisch Wesentliche und die Einheit des stofflichen Reizes und idealen Gehalts als das ästhetisch Unwesentliche und Gleichgültige sich gegenüberstehen[1]).

Ohne die Bedeutung der historisch entwickelten abstrakten Kunstformen und Kunststile zu verkennen, muß man sich doch gegenwärtig halten, daß sie nur Schablonen oder Etiketts sind, unter welche das konkrete Schöne subsumiert und rubriziert wird, und daß Ausgangspunkt für die ästhetische Untersuchung niemals irgendwelche abstrakte Kunstform, sondern nur die „konkrete sinnliche Erscheinungsform“ sein kann, die den Stoff, so weit er ästhetisch in Betracht kommt, ebenso wie den idealen Inhalt nicht von sich aus- sondern in sich einschließt. Da aber Erscheinung hier nur im Sinne der subjektiven und zwar von der Realität abgelösten Erscheinung zu verstehen ist, so ist es besser, statt Erscheinung „Schein“ zu setzen und das Wort „Form“ als überflüssig zu streichen. Daß der konkrete sinnliche Schein geformt und nicht formlos ist, ist selbstverständlich; die Zusatzsilbe schleppt aber sofort unwillkürlich die für die Ästhetik unbrauchbaren Vorstellungsassoziationen einerseits der übersinnlichen forma formans, andrerseits der abstrakten Formen verschiedenster Art wieder mit ein.

Der ästhetische Schein steht rein für sich als etwas auf sich selbst Gegründetes und in diesem Sinne Absolutes da; wie er von dem ihn im Subjekt hervorrufenden Ding an sich abgelöst sein muß, so ist auch das Bewußtsein des realen Subjekts in ihm erloschen. Das reale Ich des Beschauers muß sich selbst, nicht etwa bloß seine realen Interessen und Zwecke vergessen und von

[1]) Ä. I: 14—16, 25—26, 29, 75—76, 80—83, 98, 122—123, 148—149, 168, 206—207, 237, 241,253, 267—328, 360—361.

seiner subjektiven Realität ebenso wie von seiner vorbewußten und bewußten Seelentätigkeit absehen. Darin, daß das Selbstbewußtsein unter die Schwelle sinkt und vor dem gegenständlichen Bewußtsein des schönen Scheins verschwindet, liegt aber noch keine Illusion, sondern es ist einfach eine Tatsache des ästhetischen Bewußtseins.

Da die niederen Sinne keine Gebiete des Schönen konstituieren können, so bleiben hierfür nur der Raumsinn, Zeitsinn, Gesicht, Gehör und Phantasie übrig. Die drei letzten liefern den (ruhenden und bewegten) Augenschein, Ohrenschein und Phantasieschein. Der Raumsinn liefert den reinen Formenschein, der sowohl durch den Gesichtssinn als auch durch den Tastsinn (z. B. bei blinden Modelleuren) vermittelt werden kann. Der Zeitsinn liefert den Rhythmus, der durch verschiedene Sinne vermittelt werden kann, aber zu arm ist, um ein selbständiges Gebiet des Schönen auszumachen, und nur als unselbständige formalschöne Vorstufe in andre Künste eingeht. Der reine Formenschein hört auf, ein solcher zu sein, sobald er in Bewegung gerät und geht dann in den bewegten Augenschein über; denn der Tastsinn kann bewegte Formen gar nicht, der Gesichtssinn aber nur soweit verfolgen, als sie Bestandteil des Augenscheins sind. Das Auge kann wohl die ruhende Form mit dem Blick umgleiten und durch Standpunktwechsel studieren, aber nicht die bewegte, weil die Zeit dazu fehlt. Der bewegte Augenschein kann mit illusorischer Kontinuität durch rasche Ablösung elektrisch beleuchteter Momentphotographien (Kinematograph) hervorgerufen werden; aber so kommt er nicht über photographische Abbildung der Natur hinaus zum Kunstschönen. Im Bereiche des Organischen kann der bewegte Augenschein als Kunstschönes nur durch die Bewegung lebender Gestalten erzielt werden; dann heißt er mimischer Schein und ist allemal Ausdruck einer aus dem Innern des Individuums stammenden Willensbetätigung.

Der ästhetische Schein zerfällt demnach in den plastischen reinen Formenschein, den malerischen ruhenden Augenschein, den mimischen bewegten Augenschein, den sprachmimischen oder musikalischen Ohrenschein und den dichterischen Phantasieschein. Der malerische ruhende Augenschein ist einäugiger Schein, bei dem die Tiefendimension nur aus der Perspektive erschlossen wird; der mimische bewegte Augenschein ist beim normalen Menschen zweiäugiger stereoskopischer Schein, bei dem die Tiefendimension aus der Divergenz

der beiden verschmolzenen Bilder erschlossen wird, kann aber für einäugige Zuschauer auch einäugiger Schein sein, ohne daß er darum aufhört, mimischer Schein zu sein. Die Verbindung des malerischen und mimischen Scheins gibt den szenischen oder Bühnenschein.

Der Ohrenschein ist musikalischer Schein, wenn jeder Ton oder jede Verbindung von gleichzeitig erklingenden Tönen feste Tonhöhe hat und diese beibehält, bis sie von einer andern abgelöst wird; er ist sprachmimischer Schein, wenn jeder von der Menschenstimme angegebene Ton vokalisch gefärbt, mit Konsonanten verbunden ist und nach Art der Sprechstimme gleitende Tonhöhe in sich hat. In der Mitte beider steht die musikalische Sprachmimik oder der ausdrucksvolle Gesang, wo die musikalisch festen Tonfolgen durch leise Abweichungen vom musikalisch Geforderten, z. B. gleitende Verbindung von Nachbartönen, ausdrucksvollen Wechsel der Tonfärbung und Tonstärke usw. der Sprachmimik bis zu einem gewissen Grade angenähert werden. Erst die Verbindung des sprachmimischen oder gesanglichen Ohrenscheins mit dem mimischen Augenschein macht den vollen mimischen Schein der Schauspielkunst und Operngesangskunst aus.

Dem formalen Wahrnehmungsschein des Raumsinns und dem materialen des Gesichts und Gehörs steht der Phantasieschein der Dichtkunst gegenüber. Jeder schaffende Künstler konzipiert sein Kunstwerk zunächst immer als Phantasieschein, aber nur als vorläufigen Entwurf eines hervorzubringenden Wahrnehmungsscheins. Beim poetischen Schein dagegen ist der Phantasieschein die endgültige Gestalt des ästhetischen Scheins, und darum ist er allein spezifischer Phantasieschein. Während aber der Phantasieschein des Künstlers, der der Objektivierung und Fixierung vorhergeht, produktiver Phantasieschein ist, ist der poetische Phantasieschein, wie er auf Grund der wahrgenommenen Worte der Dichtung im Hörer oder Leser entsteht, nur ein reproduktiver. Der reproduktive Phantasieschein sollte eigentlich gar nicht Phantasieschein, sondern „Vorstellungsschein der Einbildungskraft“ heißen; denn er entsteht durch gesetzmäßige Reaktion der Einbildungskraft auf die verbale Fremdsuggestion der Dichtung. Es fehlt bei ihm die Autosuggestion, durch welche erst die Einbildungskraft zur Phantasie ergänzt wird, und noch mehr fehlt die Inspiration, durch welche die Phantasie erst kunstschöpferisch wird. Die Phantasie im eigentlichen Sinne tritt also

nur bei der künstlerischen Produktivität ins Spiel, nicht bei der Rezeptivität oder dem Schönfinden eines gegebenen Naturschönen oder Kunstschönen. Daß auch die Reproduktion des poetischen Vorstellungsscheines auf Grund der Dichtung eine unbewußte Produktion ist, ändert an seiner Rezeptivität gar nichts, ebensowenig wie der Wahrnehmungsschein darum aufhört, rezeptiv zu sein, weil er gesetzmäßig auf Grund der empfangenen Eindrücke unbewußt selbst produziert ist. Da nun die Phantasie im eigentlichen Sinne nur bei der Produktivität oder dem Schönschaffen, nicht bei der Rezeptivität oder dem Schönfinden des Gegebenen in Betracht kommt, so gehört auch die Betrachtung der Phantasie erst dahin, wo die künstlerische Produktion oder die Entstehung des Kunstschönen erörtert wird, aber nicht in die Behandlung des Begriffs des Schönen. Dieser muß schon aus der Rezeptivität zu ermitteln, also von dem Begriff der Phantasie unabhängig sein. Mit den Gesetzen, nach denen die reproduktive Einbildungskraft auf die Worte der Dichtung reagiert, hat sich nur die Psychologie, nicht die Ästhetik, zu beschäftigen, ebenso wie mit den Gesetzen, nach denen die Seele auf die Sinneseindrücke mit Wahrnehmungen reagiert.

2. Die ästhetischen Scheingefühle.

Der ästhetische Schein hat eine psychologische Wirkung im Beschauer, die ästhetischen Scheingefühle, welche vom Beschauer unwillkürlich in den ästhetischen Schein hineinverlegt und zurückprojiziert werden. Erst der mit der Rückprojektion der ästhetischen Scheingefühle erfüllte Schein ist der volle und ganze ästhetische Schein. Die ästhetischen Scheingefühle sind nur eine besondere Spezies des Genus Scheingefühle; als eine andre Spezies stehen ihnen die der praktischen konditionalen Scheingefühle gegenüber. Letztere entstehen, wenn man sich eine Situation oder einen Gegenstand vergegenwärtigt, deren eventuelles Eintreten oder dessen eventuelles Gegenübertreten reale Gefühle auslösen würde. Das konditionale Scheingefühl ist die qualitative Antizipation des eventuellen realen Gefühls, und spielt als solches in der Motivation eine wichtige Rolle. Es ist der Intensität nach viel schwächer als das reale Gefühl und in der Qualität unbestimmter, sofern die repräsentative Vorstellung unbestimmter und abstrakter ist als die von ihr vorgestellte Realität. Seine Intensität wächst mit der erwarteten Nähe des Eintritts der gehofften

oder gefürchteten Eventualität und mit der Wahrscheinlichkeit ihres Eintritts; seine qualitative Bestimmtheit nimmt zu mit der konkreten phantasiemäßigen Bestimmtheit der Vorstellung. Durch beides kann es fließend in das reale Gefühl übergehen.

Das ästhetische Scheingefühl ist qualitativ bestimmter als das praktische konditionale Scheingefühl in der Regel sein kann, weil der ästhetische Schein die volle konkrete Bestimmtheit hat; es ist aber dafür intensiv schwächer, weil der Eintritt der entsprechenden Realität ins eigne Leben gar nicht erwartet wird. Wer ein Drama oder einen Roman liest, um dabei zu probieren, wie er als reelle Persönlichkeit sich in solchen Situationen affiziert fühlen würde, der steht bereits außerhalb der ästhetischen Betrachtungsweise, die vom realen Subjekt und seinen praktischen Interessen ganz abstrahiert. Die ästhetischen Scheingefühle halten sich deshalb auf einem so niedrigen Intensitätsniveau, weil sie durch eine breite Lücke von der Intensität der realen Gefühle bei entsprechenden Anlässen getrennt sind. Wem es anders scheint, der verwechselt entweder die später zu besprechende reale ästhetische Lust mit den ästhetischen Scheingefühlen, oder er hat Fälle im Auge, wo die ästhetische Betrachtungsweise sich mit der außerästhetischen, praktischen vermengt und mit ihr ineinanderfließt. Es besteht bei den ästhetischen Scheingefühlen das klare Bewußtsein, daß ein Anlaß zu realer Gefühlserregung fehlt, weil der Schein frei von jeder entsprechenden Realität und rein für sich besteht, grade umgekehrt wie im Traume, wo ein realitätsloser Schein reale Gefühle auslöst, weil er irrtümlich auf eine ihm korrespondierende transzendente Realität transzendental bezogen wird. Auf ihrem viel tieferen Intensitätsniveau sind aber die ästhetischen Scheingefühle der Intensität nach proportional den entsprechenden realen Gefühlen abgestuft, so daß sie deren Intensitätsverhältnisse treu widerspiegeln, ähnlich wie die gemalte Landschaft die Lichtintensitätsverhältnisse der realen Naturdinge auf mehrhundertfach erniedrigter Stufe widerspiegelt.

Die ästhetischen Scheingefühle verhalten sich zu den realen wie der ästhetische Schein zur Realität; jede Realität, die geeignet ist, reale Gefühle auszulösen, z. B. eine Schale mit appetitlichen Früchten oder ein schönes Weib, ist im ästhetischen Schein geeignet, die entsprechenden realen Scheingefühle zu erregen. Da aber dasjenige, was die Gefühle erregt, letzten Endes nicht die nackte Realität, sondern die von idealem Gehalt beseelte und durchgeistigte

Realität ist, so wird es begreiflich, daß auch ein solcher mit idealem Gehalt durchseelter und durchgeistigter ästhetischer Schein, dem gar keine objektive Realität entspricht, z. B. ein Musikstück, ästhetische Scheingefühle auslösen kann. Die ästhetischen Scheingefühle sind nicht etwa Erzeugnisse der Phantasie, sondern des Gefühlsvermögens, das auf ästhetischen Wahrnehmungsschein und Phantasieschein ganz in gleicher Weise reagiert; auch die praktischen konditionalen Scheingefühle sind Reaktionen des realen Gefühlsvermögens auf einen Phantasieschein, ohne darum selbst Produkte der Phantasie zu sein, und nur, weil der konditionale Phantasieschein Schein ist, nicht darum, weil er Phantasieschein ist, verhalten auch sie sich zu den realen Gefühlen wie Schein zur Wirklichkeit. Da das Beharrungsvermögen eines Gefühls in der Seele seiner Intensität proportional zu sein pflegt, so haben die ästhetischen Scheingefühle ein sehr viel geringeres Beharrungsvermögen als die realen; die Leichtigkeit und Schnelligkeit ihres Wechsels gestattet eine große Modulationsfähigkeit, die dem Reichtum der in kurzer Zeit durchlaufenen Gefühlsphasen und der poetischen und dramatischen Konzentration zugute kommt.

Man muß sich ebensosehr davor hüten, ästhetische Scheingefühle an Stelle von realen zu setzen, wie umgekehrt; beide gehören verschiedenen Sphären an, deren jede ihre Berechtigung hat, aber auch von der andern sauber getrennt gehalten werden muß. Der Zuschauer eines schrecklichen Naturschauspiels kann es nur dann rein ästhetisch auf sich wirken lassen, wenn er sich entweder in einer völlig gesicherten Lage befindet, die die Erregung realer Furcht ausschließt, oder wenn er so selbstvergessen in die Betrachtung versunken ist, daß die eigne Gefahr seinen Gedanken völlig entrückt ist. Alle Gymnastik, Akrobatik und Kampfspiele sind nur so weit ästhetisch, als sie durch vollendete Sicherheit der Ausführenden dem Beschauer die Beruhigung gewähren, daß jede Gefahr für die Ausführenden ausgeschlossen sei, als sie also reale Gefühle gar nicht aufkommen lassen und den ästhetischen Scheingefühlen allein die Bahn freihalten. Wer den ästhetischen Schein (z. B. Nacktheiten in Galerien) aufsucht, um reale Gefühle in sich zu erregen, der mißbraucht ihn in unwürdiger Weise.

Dichter und Schauspieler werden im Affekt schlecht dichten und spielen; der Affekt muß verraucht sein, und nur in der Erinnerung darf sein Bild zurückgeblieben sein. Der Mime, der

seiner Person den Ausdruck der Leidenschaften aufprägen soll, braucht ein Übergangsstadium zu seiner Schulung, in welchem er sich mit Feuer und Theaterblut in seine Rolle hineinlegt, d. h. in welchem er die ästhetischen Scheingefühle in ihrer Intensität so weit zu steigern sucht, daß sie ins Gebiet der realen Gefühle übergreifen und als solche unwillkürliche Muskelbewegungen auslösen: aber wer sein Lebelang in dieser Weise mimt und große Erfolge erzielt, der richtet unfehlbar sein Nervensystem zugrunde; das Ziel der mimischen Künstlerschaft ist vielmehr das, durch diese Schulung die volle willkürliche Herrschaft über den Organismus so zu gewinnen, daß die bloßen ästhetischen Scheingefühle genügen, um die Impulse für die Bewegungskoordinationen der Muskeln richtig zu erteilen. Erst wer das erreicht hat, steht auf der idealen Höhe seiner Kunst.

Wer in sich selbst oder in andern ästhetische Scheingefühle für reale Gefühle nimmt und danach sein Handeln einrichtet, der bringt sein Lebensglück in ernste Gefahren; wer geflissentlich seine ästhetischen Scheingefühle andern für reale Gefühle ausgibt, obwohl er selbst weiß, daß sie es nicht sind, der übt verwerflichen Betrug. Dichter und Schauspieler können am leichtesten sich über die ästhetische Scheinhaftigkeit ihrer leicht erregbaren Gefühle täuschen, und machen darum in ihrem Liebesleben so häufigen Wechsel und so viele Enttäuschungen durch, durch die sie zugleich andern noch schlimmere Enttäuschungen bereiten. Die heiße Sehnsucht des über seine Grenze übergreifenden Scheingefühls nach Verwirklichung des ästhetischen Scheins ist in der Sage von Pygmalion symbolisiert.

Der Gebrauch oder Mißbrauch der verschiedenen Künste zu praktischen Zwecken, z. B. der Musik zur Erregung geschlechtlicher oder kriegerischer Gefühle, der Dichtung und Musik zur Entflammung des Patriotismus oder Freiheitsenthusiasmus oder der religiösen Begeisterung, wird nur dadurch psychologisch möglich, daß man auf ein Übergreifen der ästhetischen Scheingefühle über ihre Grenze spekuliert. Ohne solches Übergreifen würden die erregten Scheingefühle so wenig zur Aktion antreiben, wie die beim Anblick eines Dramas erregten den Zuschauer veranlassen, in die Handlung auf der Bühne mitwirkend einzugreifen. Diese Vermengung wird insbesondre da erleichtert, wo die Realität, auf welche sich das Gefühl bezieht, selbst keine sinnlich wahrnehmbare, sondern eine übersinnliche ist, wie Vaterland, Gott u. dgl. Überall hat die Kunst sich geschichtlich aus solcher Ver-

mengung und Verquickung realer und Schein-Gefühle entwickelt, überall geht aber auch die Tendenz ihrer Entwickelung darauf hin, sie aus diesem Dienstverhältnis zu lösen und zur wahrhaft freien Kunst zu entfalten. Wie die Kunst durch diesen Dienst in eine Sphäre der Unfreiheit herabgezogen wird, so werden die realen Gefühle durch die Vermengung mit Scheingefühlen in ihrem Ernst, ihrer Tiefe und Nachhaltigkeit gefährdet, so daß das Interesse der reinlichen Sonderung auf beiden Seiten mit fortschreitender Bildung wächst.

Am leichtesten finden die Übergriffe bei sympathischen, schwerer bei reaktiven Gefühlen statt. Reaktive Gefühle nenne ich solche, mit denen wir auf einen Gegenstand oder eine Situation oder eine Handlung reagieren, die diese Gefühle noch gar nicht in sich hat, sympathische solche, die in dem Gegenstande bereits enthalten sind und in uns nur mitfühlend anklingen oder nachklingen. Bei den reaktiven Gefühlen ist also der im Objekt vorausgesetzte und der im Subjekt erregte Gefühlszustand verschieden, wenn nicht gar entgegengesetzt, bei den sympathischen Gefühlen dagegen gleichartig. Die Tränendrüsennerven werden ebenso leicht, ja wohl gar noch leichter durch ein ästhetisches Scheinmitgefühl als durch reales erregt. Die Pflege des Mitgefühls prädisponiert zur Verwechselung des realen Mitgefühls mit dem entsprechenden ästhetischen Scheingefühl und zu der Neigung, einerseits mitleiderregende Gegenstände und Situationen aufzusuchen und andrerseits statt der Tat mit unfruchtbarem ästhetischen Scheingefühl Zahlung zu leisten. Passionierte Giftmörderinnen pflegen bekanntlich vor Mitgefühl mit ihren Opfern zu zerfließen, Beweis genug, daß es sich nur um ein ästhetisches Scheingefühl bei ihnen handelt (B. 187—188).

Noch mehr als eine einseitige Mitleidsmoral leistet das Moralprinzip des Geschmacks in seiner höchsten Ausgestaltung zum Moralprinzip der künstlerischen Lebensgestaltung der Vermengung der realen Gefühle mit Scheingefühlen Vorschub. Das ganze Leben wird dadurch zu einem Spiel ausgehöhlt, in welchem man seine Rolle graziös und effektvoll zu spielen bemüht ist. Wenn man bei allem Tun immer nur die Gefälligkeit des von der eigenen Person ausgehenden ästhetischen Scheins im Auge hat, so kommt man bald dahinter, daß die ästhetischen Scheingefühle diese Regelung des Scheins bequemer, müheloser, ruhiger, friedlicher, harmonischer und abgeglätteter bewirken als reale Gefühle es vermögen, und muß dann durch das Prinzip notwendig dazu gedrängt werden,

die realen Gefühle zu ästhetischen Scheingefühlen abzudämpfen und schließlich ganz durch solche zu ersetzen. Ein so von jedem Ernste entblößtes hohles Scheinleben mag einer einseitig ästhetischen Lebensauffassung als ein Ideal vorkommen, das dem leichthinlebenden Götterdasein des Olymp am nächsten kommt, aber es wird bei jeder ernsten Probe zerschellen und seine Hohlheit erweisen (B. 134—140, 104—107).

Reale Gefühle sind reell unabtrennbar von dem realen Subjekt, das sie trägt und empfindet; sie können deshalb nicht in den ästhetischen Schein projiziert werden, weil sie sonst das reale Subjekt mit in den ästhetischen Schein hineinversetzen müßten. Das reale Subjekt ist aber, wie schon bemerkt, im Akt der ästhetischen Anschauung versunken und vergessen vor der phänomenalen Objektivität des ästhetischen Scheins. Wohl aber können die ästhetischen Scheingefühle in den Schein projiziert werden, da sie selber nicht an der bestimmten Individualität des realen Subjekts und seinen Zwecken und Interessen zu haften scheinen, sondern an einem unbestimmten, fingierten Subjekt, das jede beliebige durch den ästhetischen Schein gebotene Bestimmtheit annehmen kann. Bei einem praktischen konditionalen Gefühl versetze ich mich als reale bestimmte Persönlichkeit in eine durch einen Akt der Phantasie fingierte Situation und probiere, wie ich auf sie reagiere; bei einem ästhetischen Scheingefühl entkleide ich mein Ich aller konkreten Bestimmtheit und Realität und versetze mich als abstrakte Form des Selbstbewußtseins in eine Individualität, welche durch den ästhetischen Schein, der auch rein rezeptiver Wahrnehmungsschein sein kann, mir dargeboten wird. Nur als abstraktes, von meiner realen Individualität abgelöstes Schein-Ich fliege ich jubilierend mit der Lerche zum Himmel auf, oder stürze ich mich mit dem Wasserfall in die brausende Flut des Abgrunds; als reale Person aber stehe ich als unbeteiligter Beschauer dabei, und weiß das ganz genau. Dieses versetzbare Schein-Ich verhält sich zu dem unversetzbaren realen Subjekt wie die versetzbaren Scheingefühle zu den unversetzbaren realen Gefühlen. Das Schein-Ich wäre nicht in den Schein versetzbar, wenn es nicht von dem realen Ich ablösbar wäre, und wenn nicht versetzbare konkrete Scheingefühle vorhanden wären, die diese Versetzung motivieren und das Schein-Ich gleichsam wie ihren Schatten mit hinüberzögen; die ästhetischen Scheingefühle wären wiederum nicht versetzbar, wenn sie nicht einerseits von den realen Gefühlen ablösbar wären und

andrerseits auf ein mit versetzbares Schein-Ich bezogen und durch dieses zusammengehalten würden.

Die Projektion in den Schein ist bei den sympathischen Gefühlen eine unmittelbare und darum erleichterte, weil ihr Inhalt mit dem seelischen Inhalt, der aus dem Schein herausscheint, identisch ist; bei den reaktiven Gefühlen ist sie vermittelt und darum erschwert, insofern der seelische Gehalt des Scheins von denselben verschieden, wenn nicht gar ihnen entgegengesetzt ist. Die sympathischen Scheingefühle betrachtet man deshalb unmittelbar als Inhalt des ästhetischen Scheins selbst, indem man dem Schein die eigenen Gefühle leiht, die er als Schein bloß vorspiegelt oder zur objektiven Darstellung bringt. Die reaktiven Gefühle dagegen betrachtet man als Hinweise auf die gefühlerregende Macht und wirkungskräftige Beschaffenheit des Scheins, als Symptome oder Merkzeichen seiner seelischen Fähigkeiten, Vermögen und Einflüsse, und projiziert sie als potentielle in den Schein hinein, z. B. das ästhetische Scheingefühl des aktuellen Liebreizes oder der Furcht im Beschauen als potentielle Lieblichkeit und Holdseligkeit oder als potentielle Furchtbarkeit in dem ästhetischen Schein eines schönen Mädchens oder eines grausamen Tyrannen.

Erleichtert wird diese virtuelle Übertragung der reaktiven Scheingefühle einesteils dadurch, daß sie überall sich auch in derselben Scheinfigur mit sympathischen mischen und von diesen gleichsam mit hinübergerissen werden, andernteils dadurch, daß der ästhetische Schein sich oftmals in mehrere Figuren spaltet, in die das Schein-Ich der Reihe nach projiziert wird, und daß eben das nämliche, was in der einen Figur uns zu reaktiven Scheingefühlen erregt, in einer andern Figur sich seelisch so reflektiert, daß wir zu sympathischen Scheingefühlen angeregt werden. Die sympathischen und reaktiven Scheingefühle wechseln also mit dem Standpunktwechsel des Schein-Ichs (z. B. zwischen Spiel und Gegenspiel im Drama); die einheitliche Totalität des ästhetischen Scheins bietet dann wiederum dieselbe Mischung beider, die auch in jeder einzelnen Scheinfigur nicht fehlen darf, wenn sie uns nicht ganz „unsympathisch“ werden soll.

Durch die Projektion der von ihm erregten ästhetischen Scheingefühle empfängt der Schein nur dasjenige zurück, was von Anfang an implizite sein Eigentum war und von ihm aus in die Seele des Beschauers hinüberstrahlte; er empfängt es nur aber in expliziter Gestalt zurück und ist so erst wahrhaft erfüllter, ge-

haltvoller, schöner Schein. Keineswegs muß aller ideale Gehalt des ästhetischen Scheins ausschließlich in Gefühlen bestehen, wenn auch die übrigen, mit den Gefühlen verbundenen idealen Bestandteile unter Umständen so zurücktreten können, daß die Gefühle als die hervorstechende und in gewissen Fällen fast einzige Form erscheinen, in der die Idee sich zu seelischem Gehalt expliziert (so z. B. zuweilen in den sogenannten subjektiven Künsten: Musik, Lyrik, Landschaftsmalerei). Der ideale Gehalt des Schönen kann, auch ohne selbst gefühlsmäßig expliziert zu sein, alle Stufen der Konkretion von der mathematischen Idee bis zur teleologischen und individuellen durchlaufen; aber die Vermittelung dieses idealen Gehalts für das Bewußtsein des Zuschauers oder Hörers muß immer durch die ästhetischen Scheingefühle erfolgen, die durch den ästhetischen Schein in ihm ausgelöst werden.

Nur bei einer völlig inhaltleeren schönen Form könnten die Scheingefühle ganz ausbleiben; aber eine solche gibt es eben nicht, wie wir bald sehen werden. Je reicher, tiefer und voller der ideale Gehalt des Scheins ist, desto reicher, tiefer und voller sind die von ihm ausgelösten Scheingefühle; darum wird auch der Reichtum jenes mit Recht nach der Fülle dieser geschätzt. Was zu dem ästhetisch wertlosen, völlig gehaltlosen Schein hinzukommen muß, soll nämlich zwar etwas geistig Gehaltvolles, darf aber doch nicht etwas abstrakt Vorstellungsmäßiges sein, sondern soll sich in völlig konkreter Gestalt als etwas implizite mit dem Scheine mit Gegebenes durch den Schein in die Seele des Beschauers einschmuggeln. Dann darf aber auch seine Perzeption nicht durch Gedanken, sondern nur durch Gefühle vermittelt sein. Denn das Gefühl allein schließt, ohne abstrakt reflektierte Vorstellung oder diskursiver Gedanke zu sein, doch einen größeren oder geringeren Reichtum unbewußter Vorstellungen in sich, als deren Abbreviatur es zugleich gelten kann. Alles ästhetische Verstehen ist ein Erwachen ästhetischer Scheingefühle auf Grund der ausdrucksvollen Versinnlichung des idealen Gehalts durch den ästhetischen Schein, und diese Scheingefühle sind darum fähig, das Verständnis des Inhalts implizite zu vermitteln, weil sie die Vorstellungsassoziationen, auf denen jene ausdrucksvolle Versinnlichung beruht, in sich tragen, sei es als instinktive Ahnungen des noch Unerfahrenen, sei es als abgekürzte Anklänge an frühere bewußte Erfahrungen. Der noch gefühlsfreie Schein, aus dem die Scheingefühle erst hervorgehen, kann allenfalls mit

der „Anschauung“ verwechselt werden; der mit den zurückprojizierten Scheingefühlen erfüllte ästhetische Schein ist vor dieser Verwechselung sicher.

3. Die reale ästhetische Lust.

Dem Schönen gegenüber verhält der Mensch sich genießend oder lustempfindend; nur das ästhetisch ungerechtfertigte Häßliche erweckt ästhetische Unlust. Die Lust am Schönen muß ein Gefühl von starker und ausgeprägter Realität sein, da es von größter Stetigkeit und Nachhaltigkeit ist und die ästhetisch veranlagten Menschen dauernd beherrscht und zu den größten Opfern veranlaßt. Die reale ästhetische Lust steht damit im Gegensatz zu den ästhetischen Scheingefühlen, die sehr wandelbar sind, leicht und ohne Rest verklingen und fast gar keine Motivationskraft besitzen. Die ästhetischen Scheingefühle sind, ebenso wie das in den sinnlichen Schein eingegangene sinnlich Angenehme und Unangenehme, aus Lust und Unlust gemischt, und es kann sogar die Unlust in ihnen überwiegen; die reale ästhetische Lust am Schönen ist immer nur Lust und nichts als Lust.

Die reale ästhetische Lust erscheint aber auch wiederum abhängig von den ästhetischen Scheingefühlen, sowohl in ihrem Inhalt, der ganz durch jene ausgemacht wird, als auch in ihrer Intensität. Sie hat gar keinen eigenen Inhalt außer den ästhetischen Scheingefühlen, der ihre nähere Beschaffenheit oder Qualität oder Klangfarbe bestimmt; sie hat nur eine größere oder geringere Intensität, und die Zunahme und Abnahme dieser geht Hand in Hand mit dem Erwachen, Anschwellen und Abschwellen der ästhetischen Scheingefühle von der ersten Bekanntschaft mit einem Kunstwerk durch seine völlige Aneignung und verständnisvolle Verarbeitung hindurch bis zur Ermüdung an ihm. Die reale ästhetische Lust trägt und hält die wechselnden ästhetischen Scheingefühle wie eine Schnur die auf ihr aufgereihten Perlen und überdauert sie als wohliger Gefühlstimbre, wenn die Aufmerksamkeit sich schon andern Eindrücken zugewandt hat.

Es ist sonach kein Wunder, daß die reale Lust am Schönen und die ihre Qualität und ihren Inhalt bestimmenden Scheingefühle miteinander zu einem einzigen Gefühlskomplex verschmelzen, der vom Bewußtsein im Akt der ästhetischen Perzeption nicht in seine Bestandteile zerlegt wird. Die Folge davon ist, daß die reale

ästhetische Lust samt den ästhetischen Scheingefühlen in den Schein hinüberprojiziert werden, oder daß die Seligkeit des ästhetischen Genießens selbst als etwas Unpersönliches, Objektives, am objektiven Schein Haftendes erscheint, als ein Wonnemeer, in dessen selbsttätigen Wogen das genießende Subjekt bloß eintaucht, um sich in passivem Wohlbehagen von ihnen tragen und umschmeicheln zu lassen. Hier beginnt nun im eigentlichen Sinne die ästhetische Illusion; denn es ist eine Illusion, zu meinen, ein reales Gefühl könne seinen Sitz im Objekt haben, oder der Schein selbst könnte sich ästhetisch genießen, der doch nur von andern ästhetisch genossen werden kann.

Diese Illusion wird noch deutlicher dadurch, daß die Projektion der realen ästhetischen Lust in den Schein auch die des realen Subjektes nach sich zieht, die mit ihr untrennbar verknüpft ist. Das am subjektiven Pol (der Perzeption des Scheins und der Scheingefühle) sich selbst abhanden gekommene reale Subjekt taucht plötzlich am objektiven Pol (dem gefühlerfüllten Schein) wieder auf, aber nicht als Subjekt der theoretischen und praktischen Lebensbetätigung, sondern lediglich als Subjekt der realen ästhetischen Lustempfindung. In Bezug auf alle andern Funktionen bleibt es verschwunden (Weltentrücktheit und Selbstentrücktheit), nur in Bezug auf diese eine wird es im objektiven ästhetischen Schein wieder über die Schwelle gehoben und in der mit den Scheingefühlen und dem Schein verschmolzenen Seligkeit des Genießens objektiv wiedergeboren. Dabei verschmilzt es ebenso mit dem Schein-Ich der Scheingefühle, wie die reale Lust mit den Scheingefühlen; der Genießende unterscheidet nicht mehr, ob es das reale Subjekt der ästhetischen Lust oder das Schein-Ich ist, welches genießt, weil beide in den Schein projiziert und dort zu einer unlösbaren Einheit zusammengeflossen sind. Wie die reale Lust und ihr reales Subjekt an der Projektion der Scheingefühle und des Schein-Ichs teilnehmen, so nehmen wiederum durch diese Verschmelzung die Scheingefühle und ihr Schein-Ich scheinbar an der Realität der ästhetischen Lust und ihres Subjektes teil, und dies kann man die zweite ästhetische Illusion nennen, die aber praktisch mit der ersten in eins verschmilzt. Es ist wohl zu beachten, daß die Phantasie bei allen diesen Projektionen gar nicht gebraucht wird, sondern sich alles ganz von selbst mit psychologischer Notwendigkeit vollzieht, sobald nur erst einmal der ästhetische Schein als solcher gegeben oder geschaffen ist. Dieser löst gesetzmäßig die Scheingefühle aus, die wiederum mit

Notwendigkeit in den Schein hineinverlegt werden und mit Notwendigkeit das Schein-Ich und die mit ihnen verschmelzende reale ästhetische Lust nach sich und in den Schein mit hinüberziehen. Ebenso notwendig wie die reale ästhetische Lust mit den Scheingefühlen verschmilzt auch ihr reales Subjekt mit dem Schein-Ich dieser und taucht am objektiven Pol wieder auf. Der Phantasie bleibt bei alle dem gar nichts zu leisten übrig.

Die Selbstversetzung dieses verschmolzenen Ich in den Schein kann auch Identifizierung des Subjekts und Objekts im ästhetischen Akt genannt werden, wobei aber immer zu beachten ist, daß das reale Subjekt aller theoretischen und praktischen Tätigkeiten und Interessen nach wie vor verschwunden bleibt. Der Vorgang verliert dadurch an Paradoxie, daß der ästhetische Schein von der Realität abgelöste subjektiv ideale Erscheinung, also völlig dem individuellen Bewußtsein immanent ist, und daß es nur dieses ganz in die subjektive Sphäre hereingezogene immanente Objekt ist, in welches das Subjekt sich einsenkt. Das Subjekt bleibt also bei dieser Selbstversetzung in die Objektivität des Scheins in der Sphäre seiner Subjektivität und geht nur mit demjenigen zusammen, was ohnehin sein Eigentum ist, wenn es auch durch das Verschwinden des realen Subjekts der theoretischen und praktischen Betätigung eine gesteigerte Objektivität und Selbständigkeit empfangen zu haben scheint. Nicht nur der schöpferische Künstler darf den von ihm produzierten Schein sein Eigentum nennen, sondern auch jeder Beschauer oder Hörer, sofern er selbst sich den Schein erst unbewußt reproduzieren mußte, um ihn bewußt perzipieren zu können. Daß in dieser Identifizierung von Subjekt und Objekt der letzte Daseinszweck des Schönen in der Welt, die teleologische Rechtfertigung und Begründung seiner Existenz, und zugleich sein unermeßlicher Wert für den Menschen liegt, das kann erst am Schluß des ersten Buches zur Sprache kommen. Dieser tiefere spekulative Sinn kann aber nicht mehr in den ästhetischen Akt selbst hineinfallen, sondern kann ihm nur die Weihe eines Symbols geben und ihn über die Sphäre des täglichen Lebens und seines Hastens und Jagens gefühlsmäßig hinausheben.

II. Die Konkretionsstufen des Schönen.

Die Lehre von den Konkretionsstufen des Schönen (Kap. II) bildet in Verbindung mit der Modifikationenlehre (Kap. IV und V) den Hauptkörper der Lehre vom Begriff des Schönen, während die zwischen beide eingeschobene Lehre vom Häßlichen (Kap. III) ihnen als gegensätzliche Ergänzung dient. Die Konkretionsstufenlehre ist in der bisherigen Ästhetik noch nicht vertreten; selbst den Ausdruck zur Bezeichnung dieses Begriffes habe ich mir erst selbst bilden müssen. Nur sporadische Anläufe finden sich bei verschiedenen Ästhetikern verteilt vor, die ich systematisch zusammengefaßt und ergänzt habe. Wie die logische Idee mit der abstraktesten Stufe, der mathematischen Idee, beginnt, sich durch die Zwischenstufen der dynamischen und passiv zweckmäßigen Idee hindurch zur aktiv zweckmäßigen (oder lebendigen) Idee erhebt, innerhalb dieser aber wiederum sich zunächst in abstrakt gattungsmäßige und dann erst in konkret individuelle Ideen ausgestaltet, so macht auch der ästhetische Schein, in welchem die Idee sich versinnlicht, einen stufenweisen Fortgang von abstrakter Armut und Dürftigkeit zu konkretem Reichtum und durchgebildeter Fülle durch. Beide konkreszieren graduell; d. h. sie stellen sich uns auf allen diesen Stufen dar, die unser diskursives Denken sich genötigt sieht, in eine vom Abstraktesten zum Konkretesten aufsteigende Reihe zu ordnen. Wir haben jede Stufe gesondert zu betrachten und über das Verhältnis der Konkretionsstufen zueinander Klarheit zu suchen.

1. Das unbewust-formal Schöne oder das sinnlich Angenehme.

Der Ausdruck „das sinnlich Angenehme“ ist hier so gebraucht, daß er das Gegenteil des Angenehmen mit umfaßt. Ein angenehmer oder unangenehmer Sinneseindruck bleibt, so lange er für sich allein dasteht, oder bloß mit seinesgleichen verschmilzt, der Realität verhaftet, ohne von ihr ablösbar zu sein; er kann daher nicht ein Schönes sein. Nur dann, wenn er in einen daneben bestehenden ästhetischen Schein eingeht und von diesem so als Bestandteil resorbiert wird, daß er nicht mehr für sich die Aufmerksamkeit fesselt, nur dann gehört er in das ästhetische Gebiet. Dies ist aber wieder nur dann der Fall, wenn das sinnlich Angenehme erstens denselben Sinnen angehört, aus deren gefühlsmäßig indifferenten Empfindungen der ästhetische Schein gesponnen ist,

und wenn es zweitens nur in dem Maße und in der Beschaffenheit vorhanden ist, wie der darzustellende ideale Gehalt es zu seiner Versinnlichung verlangt, aber nicht darüber hinaus.

Eine Kunst, die vor der Verwendung des dem Ausdruck dienenden sinnlich Angenehmen, vor der Glut und Pracht der Sinnlichkeit, zurückscheut, befindet sich auf einem abstrakt-idealistischen Irrwege (Puritanismus, Askese); eine Kunst dagegen, die es als selbständigen Bestandteil über das vom idealen Inhalt geforderte Maß hinaus pflegt, entfernt sich notwendig mehr und mehr von ihrer wahren Aufgabe. Denn bei der raschen Abstumpfung der Reizbarkeit für das sinnlich Angenehme wird sie zu immer stärkeren Reizmitteln hingedrängt, die sich bald auf der Lustseite nicht mehr finden lassen; es muß dann zu der Stimulierung durch den Kontrast des sinnlich Unangenehmen gegriffen werden, und auch diese Kontraste verlangen fortwährende Verschärfung. So gelangt dann eine solche Kunst nach Erschöpfung der naturgemäßen Reizmittel zu naturwidrigen, d. h. ins ästhetische Laster und in pathologische Verirrungen, und degeneriert ihr Publikum durch Gewöhnung an solche lockende und widrige Reizmittel in dem Maße, daß dem krankhaft entarteten Geschmack auch nur noch pathologische Reize zusagen. Die größte Gefahr liegt da vor, wo abstrakter Idealismus und nackter Sinnenreiz nebeneinander hergehen und miteinander kontrastieren, ohne sich zur organischen Einheit des konkreten Idealismus zu durchdringen. Der Künstler glaubt sich dann vor dem Vorwurf jedweder Einseitigkeit durch den Hinweis auf die andere Seite schützen zu können, und merkt nicht, daß er in seiner zwiespältigen Künstlernatur beide Fehler durcheinander steigert, indem er immer abwechselnd aus dem einen in den andern fällt.

Der Gefahr einer selbständigen oder vordringlichen Pflege des sinnlich Angenehmen ist am wenigsten die Plastik, am meisten die Musik ausgesetzt, während Malerei und Poesie in der Mitte stehen. In der Plastik findet das sinnlich Angenehme am wenigsten Raum, weil hier sofort die bewußt-formale Schönheit sich einstellt. Das gleiche gilt für die Zeichnung in der Malerei, während das Kolorit den Tummelplatz des sinnlich Angenehmen bildet, und die Lichtverteilung in der Modellierung, im Helldunkel und in der Luftperspektive zwischen beiden die Mitte hält. In der Musik entspricht die Stimmführung der Zeichnung, die Tondynamik der Lichtverteilung, die Klangfarbenbildung des Einzeltons und der Tonverbindungen und die harmonische Modulation dem Kolorit.

Die schöne Menschenstimme und die alte Geige werden nur wegen ihrer sinnlichen Annehmlichkeit so hoch bezahlt. In der Poesie kann das sinnlich Angenehme nur in Gestalt des Phantasiescheins vorkommen, daselbst aber auch alle diejenigen Gebiete desselben mitumfassen, die den andern Künsten verschlossen sind, z. B. das Behagen an der würzigen Frische und Kühle der Luft, dem Duft der Blüten und dem Kraftgefühl einer Bergwanderung, oder an gutem Essen und Trinken und an komfortablen Lebenseinrichtungen. Das sinnlich Unangenehme erscheint hier in der Schilderung von Schmutz, Elend und Verkommenheit, Krankheit, blutiger Schlächterei und Martern. Das reichste Feld für lockende und widrige sinnliche Reize bietet aber das sexuelle Gebiet.

In allen Künsten hat der Künstler sich davor zu hüten, daß er sich nicht durch den Beifall, den ein geschmackloses Publikum den sinnlich angenehmen Bestandteilen seiner Leistungen zollt, dazu hinreißen läßt, in künftigen Leistungen diesem Bestandteil eine vordringliche Pflege angedeihen zu lassen. Diese Gefahr liegt um so näher, je genialer der Künstler neue Wege beschreitet, je unverständlicher er deshalb zunächst dem Publikum in den eigentlich wertvollen Bestandteilen seiner Leistungen bleibt, und je besser er für den gesteigerten Gehalt auch seine sinnlichen Ausdrucksmittel zu steigern versteht; denn für die Bewunderung dieser pflegt das Verständnis des Publikums hinzureichen.

Die äußeren Ursachen, durch welche das sinnlich Angenehme erregt wird, sind entweder unorganischer Natur oder solche Ausscheidungsprodukte oder Bestandteile eines Organischen, die auch auf unorganischem Wege hätten dargestellt werden können. Z. B. ist es für die angenehme Weichheit eines Pelzes gleichgültig, ob er einem lebenden Tier angehört oder einem toten abgezogen ist oder ob er durch Weberei künstlich hergestellt ist, für den Duft eines Riechstoffes, ob er einem Tier oder einer Pflanze oder der Retorte des Chemikers entstammt, für die Klangfarbe eines Tones, ob er Naturlaut einer Kehle oder mechanisches Produkt eines künstlich hergestellten Instruments ist. Das sinnlich Angenehme gehört deshalb dem Gebiete des Unorganischen an, ebenso wie die niederen Stufen des bewußt-formalen Schönen; es steht aber noch unterhalb dieser, da es an und für sich erst eine Vorstufe zum Formalschönen oder eine Vorhalle zum Tempel des Schönen bildet, und nur durch ein selbst zum Schönen Gehöriges in diesen Tempel mit eingeführt werden kann. Es ist die Wurzelschicht des festen Erdreichs, ohne die das Schöne

haltlos in der Luft schweben würde, aber noch nicht das Schöne selbst, das erst die Blüte der aus ihm erwachsenden Vegetation ist.

Nur das sexuell Reizende macht davon eine scheinbare Ausnahme, aber doch nur darum, weil es nur als ästhetisches Scheingefühl in der Kunst Heimatberechtigung hat und jeder Übergriff in reelle sexuelle Erregungsgefühle ein Herausfallen aus der Sphäre der Kunst bedeutet. Lüsterne Bilder und Dichtungen sind darum unkünstlerisch, sofern sie darauf berechnet sind, nicht bloß ästhetische Scheingefühle, sondern auch reelle Gefühle zu erregen. Hiermit ist aber schon die unmittelbare Wirkung des sinnlich Angenehmen verlassen zugunsten von akzidentiellen Nebenwirkungen, die es im Gefolge hat, und die sich physisch in realen Gefühlen äußern. Diese Nebenwirkungen sind durch physiologische Einrichtungen unseres Organismus bedingt; durch das sinnlich Angenehme werden nämlich erstens in motorischen Nerven Reflextendenzen, zweitens sympathische Miterregungen anderer naheliegender sensibler Nerven (Irradiationen), und drittens direkte Erregungen von benachbarten Teilen der Zentralorgane des Nervensystems ausgelöst. Alle drei Nebenwirkungen sind am stärksten bei krankhafter Reizbarkeit und Entartung, treten aber vereinzelt oder verbunden in schwächerem Grade auch in einem gesunden Organismus auf.

Da die hierdurch mitklingenden Gefühle ebenso real sind, wie das sinnlich Angenehme, in dessen Gefolge sie sich einstellen, so sind sie auch ebenso unfähig wie dieses, für sich allein ästhetisch verwendet zu werden, wenn sie nicht einem schon vorhandenen Komplex von ästhetischen Scheingefühlen sich so eingliedern, daß sie nicht als reale empfunden werden und hervorstechen. Dies geschieht am leichtesten, wenn sie sehr schwach auftreten, wie in einem gesunden Organismus, während sie bei pathologischen Zuständen so stark werden, daß sie die ästhetische Auffassung überwuchern. Als schwache in den Komplex von Scheingefühlen aufgehobene und untergetauchte Gefühle sind sie höchst wertvoll, da sie das sinnlich Angenehme zum unmittelbaren Ausdruck und Symbol eines seelischen oder idealen Gehalts machen, ohne erst durch die Stufe des bewußt-formal Schönen hindurchgehen zu müssen. Sie wirken nicht nur durch das mit, was sie als reale Gefühle darstellen, sondern auch durch die verwandten, mehr oder minder ähnlichen ästhetischen Scheingefühle, die sie assoziativ erwecken, und deren sonstige Beschaffenheit durch die-

jenige des ästhetischen Scheins bedingt ist, in den das sinnlich Angenehme eingegangen ist.

Außer dieser Art der ästhetischen Verwertung des sinnlich Angenehmen durch physiologische Nebenwirkungen gibt es noch eine zweite, den fließenden Übergang in das formal Schöne. Diese zweite Art allein hat eine selbständige Daseinsberechtigung, indem sie einen ästhetischen Schein niedrigster Konkretionsstufe hervorbringt; die erste Art dagegen muß einen ästhetischen Schein schon vorfinden, um durch ihn ästhetisch aufnahmefähig zu werden.

Alle Qualität der Töne, Klänge und Farbeneindrücke beruht auf Intensitätsschwankungen eines sich unter der Schwelle des Zentralbewußtseins abspielenden Empfindens, die durch eine unbewußte kategoriale Intellektualfunktion zu einem gleichmäßigen Bewußtseinsinhalt für das Zentralbewußtsein synthetisch verschmolzen werden. Daß sich dies so verhält, erkennen wir aus dem Grenzgebiete der tiefsten Töne und aus dem der Harmonien; in ersterem verfolgen wir den Umschlag der rhythmischen Intensitätsschwankungen in den Ton, im letzteren den Umschlag der Harmonie mehrerer Töne in die Klangfarbe des tiefsten Tones (K. 1—25). Im Reiche der Farbe reicht der Vergleich der physischen und psychischen Erscheinungen aus, um die Analogie mit dem Tonreich zu sichern, wenn auch erhebliche Unterschiede bestehen und die psychophysischen Vorgänge hier noch viel weniger klargelegt sind.

Die ältere rationalistische Ästhetik (Euler, Leibniz) nahm an, daß die unbewußte Rationalität der Intensitätsverhältnisse unmittelbarer Grund des sinnlich Angenehmen sei, indem sie gleichsam unbewußt perzipiert werde, ohne bewußt apperzipiert zu werden; dabei übersah sie aber den Widerspruch einer unbewußten Perzeption, die Unmöglichkeit der Perzeption so kleiner Intensitätselemente und so rascher Sukzessionen durch ein höheres Bewußtsein und die Notwendigkeit physikalischer, physiologischer und psychischer Mittelglieder. Die neuere sensualistische Theorie (Helmholtz) verließ mit Unrecht die rationalen Verhältnisse als letzte Ursache des sinnlich Angenehmen und suchte sie lediglich in der Freiheit von Störungen (unangenehmen Schwebungen). Musik wäre danach das am wenigsten unangenehme Geräusch, müßte aber immerhin unangenehm bleiben, da kein Zusammenklang ganz frei von unangenehmen Störungen ist, außer einem von reinen einfachen Tönen, die musikalisch unbrauchbar sind.

Auch widerspricht die Erfahrung dieser Theorie, indem sie zeigt, daß Akkorde mit sehr viel schlimmeren Störungen doch sinnlich angenehmer und formal schöner sein können als andere mit viel geringeren Schwebungen. Soll der Musik eine positive Annehmlichkeit gewahrt werden, die nicht bloß Kontrastlust gegen noch größere Unannehmlichkeiten des Klanges ist, dann muß die Rationalität und Einfachheit der Verhältnisse festgehalten werden, aber die Einsicht hinzutreten, durch welche Vermittelungen sie sich geltend macht. Die in dieser Richtung aufgestellten Theorien (Hauptmann, Oettingen, Riemann u. a. m.) sind durchaus noch nicht befriedigend, aber doch als schätzbare Vorarbeiten zu betrachten.

Im sprachmimischen Ohrenschein ist die Bedeutung des sinnlich Angenehmen weit geringer als im musikalischen, aber es macht sich doch immerhin im Wohlklang oder Mißklang der affektvollen Stimmklangswandlungen, der Gleitungen des Tonfalls, der Sprachen und Mundarten geltend und führt durch Alliteration, Assonanz, Reim und Prosodie allmählich ins Gebiet des formal Schönen hinüber. Überall geht das sinnlich Angenehme mit flüssiger Grenze in das formal Schöne über, je nachdem das unbewußt-formal Schöne sich der Schwelle des Bewußtseins annähert und über dieselbe erhebt. Die Grenze wäre fest, wenn die Bewußtseinsschwelle unabänderlich feststände, aber sie wird dadurch flüssig, daß diese Schwelle je nach körperlichen und seelischen Zuständen und je nach Einstellung der Aufmerksamkeit selbst bedeutenden Schwankungen unterworfen ist.

In den ruhenden und bewegten Formen findet sich eine zwiefache Art der Vermittelung des sinnlich Angenehmen; die eine Art beruht auf der Bequemlichkeit der Augenmuskelbewegungen beim Entlanggleiten des Blicks an den Formen, die zweite auf dem leihenden Hineintragen von Scheingefühlen in die Objekte und dem systematischen Mitgefühl mit ihnen. Der Blick gleitet leichter an einer leicht gekrümmten, geschwungenen, senkrechten Linie entlang als an einer graden, gebrochenen und wagerechten; deshalb werden sanfte Rundung, Weichheit des Umrisses, Schwung der Bewegung (Niederstoßen des Raubvogels) angenehm, Schärfe, Steifheit, Eckigkeit, Spitzheit, Zackigkeit (Blitzlinie) unangenehm empfunden. Wir leihen den Objekten das Streben nach Erhaltung des Gleichgewichts, das wir selbst besitzen, und leiden mit ihnen, wenn dieses Streben durch den Schein einer fehlenden Unterstützung (z. B. bei einem schiefen Turm oder einer Bild-

säule mit scheinbar ununterstütztem Schwerpunkt) unbefriedigt bleibt.

In der Tat ist dies nur ein ästhetisches Scheingefühl, aber weil die Empfindungen des Gleichgewichtstriebes so sehr sinnlicher Art sind, wirkt dieses sinnliche Scheingefühl mit zur Erzeugung des sinnlich Angenehmen, insofern man nicht auf seine Scheinhaftigkeit reflektiert. Daß es sich hier nur um ästhetische Scheingefühle handelt, ist schon daraus erkennbar, daß es nur auf den ästhetischen Schein der Stabilität oder Instabilität des Objekts, aber nicht auf seine wirkliche ankommt. Es ist von Wichtigkeit, zu erkennen, daß das sinnlich Angenehme sowohl durch reale Organgefühle als auch durch ästhetische Scheingefühle ausgelöst werden kann, und es wäre ebenso irrtümlich, die ersteren in ästhetische Scheingefühle, wie die letzteren in reale Gefühle umdeuten zu wollen, oder einen von beiden Teilen in der Ästhetik ganz beiseite schieben zu wollen.

Die Orientierung im Raume erfolgt nicht etwa rein geometrisch, sondern wesentlich dynamisch nach dem Gleichgewichtssinn, sofern durch die Richtung der Schwerkraft die senkrechte, und durch die Gleichgewichtsstellung die wagerechte Achse festgelegt wird. Symmetrische Gebilde mit senkrechter Achse affizieren uns angenehmer, weil die symmetrischen Stücke sich das Gleichgewicht halten, während bei wagerechter Symmetrieachse von den symmetrischen Stücken das eine zu stehen, das andere zu hängen scheint (z. B. die Uferlandschaft und ihr Spiegelbild im Wasser). Jede Bewegung erscheint uns sinnlich angenehm, die wir in jedem Augenblick deutlich als das logische Kompromiß der Schwerkraft und der zielstrebigen Kräfte empfinden (z. B. die Wurfkurve, die Bewegungen der Tänzer und Gymnastiker). Als unangenehm empfinden wir eine Bewegung, die uns eine gehemmte Kraftäußerung, d. h. einen unbefriedigten Trieb oder den Übergang lebendiger Kraft in Spannkraft anzeigt, als angenehm das Gegenteil, den sich frei auslebenden Bewegungstrieb, oder den Übergang von Spannkraft in lebendige Kraft.

Die sensualistische Ästhetik sucht in dem sinnlich Angenehmen das eigentlich bestimmende Moment des Schönen, und bemüht sich, aus ihm sowohl objektiv das formal Schöne als auch subjektiv die ästhetischen Scheingefühle abzuleiten, um so die gesamte Schönheit auf ein anthropologisches Phänomen ohne objektive kosmische Bedeutung zurückzuführen. Sie verkennt aber dabei, daß das sinnlich Angenehme selbst schon ein unbewußt-formal

Schönes ist, und daß der ästhetische Schein nebst den ihm entsprechenden Scheingefühlen schon anderweitig gegeben sein muß, um das sinnlich Angenehme in sich resorbieren und scheinbar seiner Realität entkleiden zu können. Die Gefühlsästhetik hingegen, die in den Gefühlen den einzigen Inhalt des Schönen sieht, muß fürchten, die Objektivität dieses Inhalts, und damit die des Schönen selbst, einzubüßen, wenn sie nicht den Objekten selbst die nämlichen Gefühle unterstellt, z. B. dem schwingenden Medium der Licht- und Schallwellen unsre Farben- und Klangempfindungen (von Kirchmann) oder dem Komplex der Dinge das Lustgefühl der Harmonie (Lotze). Wie der erstere Irrtum das Objektive anthropologisiert, so objektiviert der letztere das Anthropologische; wie der erstere verkennt, daß dem ästhetischen Schein ein idealer Gehalt objektiv immanent ist, so der letztere, daß das Gefühl eine bloß anthropologische Form ist, in welcher der objektive ideale Gehalt des Schönen nur subjektiv reproduziert und angeeignet wird.

Das sinnlich Angenehme entspringt aus formalen Verhältnissen, die, wenn sie als solche zur Perzeption gelangten, formal schön heißen würden, und führt überall zu dem formal Schönen in flüssigem Übergange hin. Daß aber unsre psychische und physische Organisation grade von unbewußt formalschönen Reizen angenehm erregt wird, ist selbst weder durch die allgemeinen Naturgesetze noch durch die Anpassung genügend erklärlich. Für das Gleichgewichtsgefühl könnte allenfalls diese Erklärung noch ausreichend scheinen, aber schon nicht mehr für die Harmonie des Augenmuskelapparats mit den formalschönen Linien und Bewegungen, für die kein praktischer Nutzen mehr ersichtlich ist, und noch weniger für die Erleichterungen und Annehmlichkeiten in der Auffassung des Ton- und Farbenschönen. Die Harmonie der inneren Einrichtung des Menschen und der äußeren der Natur erstreckt sich auf Beziehungen von solcher Zartheit und Feinheit, daß sie für die natürliche Zuchtwahl ganz bedeutungslos, für die Auffassung des Schönen aber um so wichtiger werden. Wenn diese Harmonie auf allen Konkretionsstufen und Modifikationen des Schönen wiederkehrt, so werden wir sie als einen Bestandteil der gesamten Natureinrichtung ansehen müssen, die auf der Stufe des sinnlich Angenehmen sich nur in ihrer einfachsten Gestalt offenbart. Ist aber diese allgemeine Natureinrichtung mit ihrer Harmonie der objektiv realen und subjektiv idealen Sphäre als eine teleologische aufzufassen, dann sind auch die allgemeinen

Naturgesetze und die allmähliche Anpassung nur Vermittelungen für die Realisierung dieser harmonischen Weltordnung.

2. Das Formalschöne erster Ordnung oder das mathematisch Gefällige.

„Form“ ist ursprünglich bloß räumliche Anordnung des Nebeneinanderseienden, wird aber dann auch auf die zeitliche des Nacheinanderseienden und auf die raumzeitliche Anordnung der Bewegung übertragen. Die Form in diesem Sinne zeigt rein mathematische Bestimmtheit, deshalb kann das formal Schöne auf dieser untersten Stufe der Form auch das mathematisch Gefällige heißen. Sinnenfällige Einheit einer Mannigfaltigkeit von Gliedern ist Vorbedingung jeder Form überhaupt und damit auch der Möglichkeit des formal Schönen, macht aber nicht das Wesen des Schönen aus, das überhaupt nicht so abstrakt zu formulieren ist. Die bloß äußerliche Einheit einer regellos auf ein Blatt geworfenen Menge von Punkten zeigt auch eine Einheit der Mannigfaltigkeit, aber keinerlei Schönheit. Eine bestimmte Art von Mannigfaltigkeit erfordert, um schön zu sein, eine bestimmte Art von äußerer sinnenfälliger Einheit und umgekehrt; aber keine ist aus der andern unmittelbar abzuleiten, sondern beide zusammengehörige Seiten sind koordinierte Folgen eines sich in ihnen sinnlich entfaltenden Formprinzips. Nicht die stärkere Ausprägung der äußeren Einheit macht die Form gefälliger, sondern das sich Auswirken eines inhaltvolleren Formprinzips, das ihnen beiden als innere, übersinnliche, logisch ideale Einheit gegenübersteht, aber nicht einem der ihm subordinierten Momente als koordinierter Gegensatz gegenübergestellt werden darf.

Die Gefälligkeit kann sich frühestens da einstellen, wo zur Einheit eines Mannigfaltigen eine gewisse Regelmäßigkeit hinzukommt; diese ist aber noch immer die ärmste und abstrakteste Formbestimmung, denn sie sagt nur aus, daß irgend ein formierendes Prinzip in der Anordnung der Teile gewaltet habe, aber nicht, welches. Sie bringt nur den Ausschluß einer regellosen Zufälligkeit. Solange die Ungleichheit der Glieder durch kein Formprinzip bestimmt ist, ist die Gleichheit ihr an Gefälligkeit überlegen (z. B. gleiche Säulenabstände, Gleichheit der Seiten und Winkel in Vielecken). Bei zwei Gliedern, die eine Ungleichheit irgend welcher Art zeigen, können die Elemente in beiden in

gleichem oder in entgegengesetztem Sinne aufeinander folgen: Gleichmäßigkeit oder Ebenmäßigkeit (Symmetrie).

Die Symmetrie vereinigt bereits Gleichheit und Gegensatz in sich, wenn auch letzteren nur als Gegensatz der Richtung der Aufeinanderfolge der Bestandteile. Sie steht deshalb höher als die Gleichmäßigkeit, ist aber nur bei zwei Gliedern anwendbar, während bei einer Reihe vieler Glieder nur Gleichmäßigkeit Raum findet und höchstens jedes Glied in sich aus zwei symmetrischen Hälften bestehen kann. Bei konzentrischer Anordnung der Glieder kann Gleichmäßigkeit aller (vom Mittelpunkt aus gesehen) mit Symmetrie der ganzen Anordnung nach einer oder mehreren Achsen verbunden sein (polygonale Anordnung, strahliger Typus). Gradzahlige Vielecke sind gefälliger als ungradzahlige, weil bei ersteren jede symmetrische Hälfte wieder in zwei symmetrische Hälften zerfällt, bei letzteren nicht. Am gefälligsten ist das Sechseck und der sechsstrahlige Stern, weil beide aus lauter gleichseitigen Dreiecken zusammengesetzt sind, und weil bei den Mehrecken die Übersichtlichkeit durch die zu geringe Verschiedenheit in der Lage der Durchmesser erschwert wird.

In eindimensionalen Formen spielt die Symmetrie eine geringe Rolle, insbesondre bei den zeitlichen, weil nicht die Wahrnehmung, sondern nur die Erinnerung zum Vergleiche auf die bereits vergangenen Teile der Form zurückgreifen kann. Symmetrische Versfüße haben in der Prosodik wenig Bedeutung, eher noch symmetrisch gebaute Strophen. Was man in der Melodie oder den umfassenderen musikalischen Formen Symmetrie nennt, ist entweder bloß Gleichmäßigkeit des Baus oder aber veraltete Spielerei ohne ästhetischen Wert, mehr auf das notenlesende Auge als auf das Ohr berechnet. Die wahre Symmetrie der Musik liegt in der entgegengesetzten Bewegung gleichzeitig erklingender Stimmen und in der Umkehrung der Themen.

Nächst der Gleichheit und Symmetrie stellt sich die möglichste Einfachheit der Verhältnisse als die Art und Weise dar, wie die Zufälligkeit auf ein Minimum zurückgeführt werden kann. So wird z. B. das Verhältnis der Dauer der ungleichen Silben in der Prosodie wie 1:2, das der ungleichen Noten wie 1:2:4:8 (Achtel, Viertel, halbe, ganze) oder wie 1:3:6, oder 1:2:6 (Triolen, Sextolen) bestimmt, und selten treten Quintolen, Septuolen oder dergleichen Auflösungen ein. Auch der Rhythmus ist entweder 2-, 3-, 4- oder 6teilig, selten 5teilig. Die Flügel eines Ge-

bäudes setzen sich zum Mittelbau gern in ein möglichst einfaches Verhältnis, dessen Auffassung durch Gliederungen (Fenster, Säulen oder Pilaster) erleichtert wird, aber solcher Hilfe nicht notwendig bedarf. Die konsonierenden Tonhöhen beruhen ebenfalls auf ziffernmäßiger Einfachheit der Schwingungsverhältnisse; jedoch sind die ersten vier Zahlen nicht genügend, ein Tongeschlecht zu charakterisieren (Dur von Moll zu unterscheiden) und die ersten 6 nicht, um das Auflösungsbedürfnis eines Akkordes herbeizuführen. Es treten hier also höhere Formbestimmungsgesetze hinzu. Der Unterschied des Dur- und Moll-Geschlechts ergibt sich aus dem Gegensatze von Vielfachen und Quoten, während das Gesetz einfacher Zahlenverhältnisse in beiden Geschlechtern gleichmäßig gilt. Geht man von einem Grundton mit n Schwingungen in der Sekunde aus, so sind die Töne der Durtonleiter die mit 2n, 3n, 4n, 5n, 6n, 8n, 9n und 10n Schwingungen, die der Molltonleiter die mit $^1/_2$n, $^1/_3$n, $^1/_4$n, $^1/_5$n, $^1/_6$n, $^1/_8$n, $^1/_9$n, $^1/_{10}$n. Durakkord und Mollakkord stehen also im umgekehrten Verhältnis; der eine bildet sich aufsteigend, der andre absteigend aus den gleichen Verhältnissen der Schwingungszahlen. Die Schwingungszahlen von braun, rot, orange, gelb, grün, zyan, indigo, violett und lavendel verhalten sich wie 8:9:10:11:12:13:14:15:16, so daß also die Zusammenstellung von rot, grün und violett dem Durquartsextakkord, und die von orange, grün und violett dem Molldreiklang entspricht. Andre Analogien versagen, weil braun und lavendel schon getrübte Empfindungen sind, die außerhalb der reinen Farbenskala fallen.

Die einfachen Verhältnisse der chemischen Atomgewichte und die Verbindungen der chemischen Elemente nach Vielfachen der Äquivalente zeigen, daß auch auf andern Gebieten die Natur die logische Tendenz hat, die minimale Zufälligkeit durch möglichst einfache Verhältniszahlen zu realisieren, und daß sie nur in den Organismen davon abweicht, wo höhere Formbildungsgesetze sich geltend machen. Es ist deshalb kein Wunder, daß auch unsre geistige Organisation nach derselben logischen Tendenz veranlagt ist und sich von den ihr entgegentretenden einfachen Zahlenverhältnissen als von etwas ihr Gefallendem sympathisch angesprochen fühlt, weil sie in ihnen ein Minimum von Zufälligkeit realisiert findet.

Wenn jedes der Glieder einer Reihe aus zwei (oder mehr) Teilen besteht, so wird in Ermanglung anderer Formbestimmungsgesetze die Zufälligkeit ein Minimum sein, wenn in allen Glie-

dern das Verhältnis der Teile gleich ist, d. h. wenn die Glieder ähnlich bei verschiedener Größe, ihre Teile aber einander proportional sind. Bei dieser Proportionalität bleibt nur noch die verschiedene Größe der Glieder zufällig, da das Verhältnis der Teile von ihr unabhängig ist. Diese Zufälligkeit kann ohne Rückfall in die Gleichheit der Glieder weiter beschränkt werden, wenn in jedem folgenden Gliede der wachsenden Reihe der kleinere Bestandteil dem größeren Bestandteil des vorhergehenden Gliedes gleichgesetzt wird. Soll auch das Verhältnis je zweier Teile eines Gliedes der Zufälligkeit entrückt werden, so kann dies dadurch geschehen, daß die Teilung so geführt wird, daß der kleinere Teil sich zum größeren verhält, wie dieses zum Ganzen (oder der Summe beider Teile). Dies ergibt dann das Verhältnis des goldnen Schnitts $= \frac{2}{1+\sqrt{5}}$, also eine irrationale Zahl, die mit der Forderung möglichst einfacher und rationaler Verhältniszahlen im Widerspruch steht.

Soll der goldne Schnitt als die Proportionalität von minimaler Zufälligkeit empfunden werden, so muß er überhaupt als Proportionalität empfunden werden und nicht als ein bloßes Verhältnis von zwei Gliedern. Es müssen also wenn nicht vier Bestandteile, so doch mindestens drei sinnenfällig gegeben sein, und zwar der mittlere so, daß man durch die Anordnung veranlaßt wird, ihn in doppeltem Sinne, einmal als größeres Glied in dem einen und das andre Mal als kleineres Glied in dem anderen Verhältnis aufzufassen. Wenn der dritte Bestandteil der Proportion nur in der Summe der beiden ersten besteht, so muß wenigstens diese Summe als sinnenfällige Einheit gegeben sein, d. h. ihre Summanden dürfen nicht durch einen Abstand voneinander getrennt und nicht in verschiedenen Dimensionen belegen sein (wie z. B. die beiden Seiten eines Bilderrahmens oder einer Visitenkarte es sind). Der Sprung von dem zweiten subordinierten Gliede zum übergreifenden Ganzen erschwert allemal die Auffassung der Proportionalität (z. B. bei der Zweiteilung einer Gliedmaße durch ein Gelenk); diese ist weit leichter, wenn der dritte Bestandteil der Proportion als koordiniertes Glied neben die beiden ersten tritt (z. B. bei der Dreiteilung einer Gliedmaße durch zwei Gelenke oder bei der Kettenproportion zwischen den Blattstandabständen eines noch im Wachstum befindlichen Pflanzenstengels). Wo alle diese Bedingungen erfüllt sind, wird man oft genug finden, daß Natur und Kunst rundliche, radiale oder lang-

gestreckte Formen darbieten, die von dem goldnen Schnitt weit abweichen, oder aber einfache rationale Zahlenverhältnisse, die ein ihm widersprechendes Prinzip zur Geltung bringen. Wenn man freilich alle solche negativen Instanzen ignoriert, die dem goldnen Schnitt nahestehenden rationalen Zahlenverhältnisse (z. B. 5:8, 3:5, ja sogar 2:3) als Bestätigungen statt als Widerlegungen seiner ansieht und die Ansatzpunkte für seine Messungen willkürlich und tendenziös wählt, dann kann man sich allerdings in dem Irrtum wiegen, in dem goldnen Schnitt das allgemeine Formgesetz des Schönen entdeckt zu haben, während er doch selbst innerhalb der Stufe des mathematisch Gefälligen nur eine beschränkte und untergeordnete Bedeutung beanspruchen kann.

Die Gleichheit oder das Verhältnis 1:1 ist überall da am gefälligsten, wo es sich um Teilung einer horizontalen Linie oder um Teilung von Flächen und Körpern in eine rechte und eine linke Hälfte handelt. Das Verhältnis 1:2 ist das gefälligste beim Kreuz, wo eine senkrechte Linie durch eine wagerechte in zwei Abschnitte geteilt wird. Zwei Töne, deren Schwingungszahlen genau im Verhältnis des goldnen Schnittes stehen, geben eine schauderhafte Dissonanz, und diese Dissonanz bessert sich wenig, wenn sie in rationalen Verhältnissen stehen, die dem goldnen Schnitt nahe kommen (z. B. 8:13 oder 13:21). Der goldne Schnitt kann deshalb auch nicht als ein Kanon oder eine Mittellinie aufgefaßt werden, der die gefälligen Tonverbindungen sich von beiden Seiten annähern; die Intervalle 4:5, 5:6, 4:7, 5:7, 4:9, 5:9 liefern weiche und wohlklingende Konsonanzen, obwohl sie dem goldnen Schnitt fernliegen. Der goldne Schnitt ist in keinem Sinne ein „harmonisches“ Verhältnis; er hat nur das mit zahllosen andern Verhältnissen gemein, daß er zwischen 1:1 und 1:2 liegt, also eine Vermittelung zwischen allzu einförmiger Homogeneïtät und allzu abweichender Spezifikation bildet. Welche der vielen möglichen Vermittelungen zwischen beiden Extremen in jede

Spe:

sich

zwe:

Par:

Sym

gest

sche

der Ellipse nach; der Kreis ist nur ein Spezialfall der Ellipse, in welchem die Spezifikation allzusehr von der Homogeneïtät überwogen wird. Die Ellipse ist gefälliger als der Kreis, weil erst durch Verschiedenheit die Symmetrie sinnenfällig eingeprägt wird, und weil durch das Auseinandergehen der zwei Brennpunkte und der radii vectores eine größere Mannigfaltigkeit der anschaulichen Beziehungen gesetzt wird als beim Kreise. Aber auch bei diesem ist sie schon groß genug, so daß in der Kreislehre der Schulgeometrie nur eine kleine Auswahl expliziert werden kann.

Hervorragend gefällig ist die Wellenlinie, die die Veränderung der Kosinus-Funktion veranschaulicht. Wenn freilich Hogarth sie zur absoluten Schönheitslinie erheben wollte, so war das eine ebenso abstrakte Verirrung, wie wenn einige Neuere das Verhältnis des goldnen Schnitts zum absoluten Schönheitsverhältnis aufbauschen wollen. Außerdem kommt noch die Gefälligkeit der Kettenlinie und die der Spiralen in Betracht. Erstere wird meist mit der Parabel verwechselt; die archimedische Spirale ist die Oberansicht der konischen Schraubenlinie, die logarithmische aber ist gefälliger als diese, weil sie ein höheres Formbildungsgesetz versinnlicht.

Von körperlichen dreidimensionalen Raumgebilden zeichnen sich diejenigen Prismen und Pyramiden aus, die auf regulären Vielecken, oder auch auf Ellipsen oder Kreisen stehen; die Kristalle sind deshalb meist aus Prismen und Pyramiden zusammengesetzt, und die organischen Gebilde zeigen meist walzen- oder kegelförmige Gestalten. Die regelmäßigen Körper dagegen, die nicht Prismen oder Pyramiden sind, sind weniger gefällig, weil ihre Regelmäßigkeit dem reinen Formenschein angehört, aber durch den Augenschein nicht leicht zu erschließen ist. Gefällig sind dagegen alle durch Umdrehung einer ebenen Figur entstandenen Körper, und zwar in um so höherem Grade, je gefälliger die gedrehte Figur ist. Auch die graden Zylinder und Kegel auf kreisförmiger Grundfläche sind bereits Umdrehungskörper, desgleichen alle eckigen und runden Ringe und Kegelstumpfe, die Kugeln, Paraboloïde, Hyperboloïde und Ellipsoïde. Sie alle spielen im Reiche der organischen und kunstgewerblichen Formen eine wichtige Rolle. Auf ihnen erst entfalten sich dann Linien von doppelter Krümmung, von denen die wichtigste die Spirale ist. Sie tritt sowohl an konischen (beziehungsweise zylindrischen) als auch an sphärischen und ellipsoiden Mantelflächen auf (Blattstandspirale, Erdbeere, Tannzapfen).

Die algebraïsche Formel oder Gleichung ist keineswegs selbst der ideale Inhalt oder die mathematische Idee einer Kurve, sondern drückt nur das Gesetz ihrer Genesis in abstrakter und diskursiver Allgemeinheit aus, ohne irgendwelche Anschauung hinzuzufügen. Die Anschauung einer bestimmten Kurve wiederum bietet nur das sinnenfällige Ergebnis des Formbildungsgesetzes dar, allerdings in konkreter, intuitiver Simultaneïtät, aber doch nur für einen besonderen Einzelfall, also unter Abstreifung der dem Gesetze anhaftenden Allgemeinheit. Beide Arten des Ausdrucks erreichen also die mathematische Idee nicht, sondern nähern sich ihr nur von den verschiedenen Seiten des Begriffs und der Anschauung her, und bringen es über ein intellektuelles, beziehungsweise gefühlsmäßiges Ahnen dieses Zieles nicht hinaus. Um das Formprinzip so konkret intuitiv wie in der Figur und gleichzeitig so genetisch allgemein wie in der Gleichung, und zwar beides mit einem Schlage, erfassen zu können, dazu müßten wir einen intuitiven Verstand oder eine intellektuelle Anschauung besitzen, die uns als bewußten Geistern versagt ist. Nähern wir uns der Idee dadurch, daß wir die Fülle der Beziehungen diskursiv durchdenken, so erlangen wir eine theoretische intellektuelle Befriedigung; nähern wir uns ihr auf dem Wege der sinnlichen Anschauung und des gefühlsmäßigen Ahnens, so erwächst uns eine ästhetische Befriedigung.

Nicht die mathematische Form als solche ist ästhetisch gefällig, sondern sie ist es nur als konkrete Versinnlichung ihres immanenten Formgesetzes und ihres genetischen Formprinzips. Dieses als idealen Gehalt oder als mathematische Idee der mathematischen Form zu bezeichnen, wird keinem Bedenken unterliegen, wenn wir erwägen, daß Begriff und Anschauung, Formel und ästhetischer Schein das gemein haben, ideale Faktoren zu sein, und daß das Bestimmende in den mathematischen Formprinzipien die möglichste Entfernung vom Zufälligen oder Alogischen, d. h. die erreichbar größte Logizität oder Vernünftigkeit ist. Dieser logisch-ideale Gehalt kann als solcher nicht explizite ins Bewußtsein fallen, d. h. er ist unbewußte logische Idee. Seine innere Einheit ist es, von der die äußere Einheit der Form nur ein Abglanz oder Widerschein ist. Erst indem die Beziehung grade dieser äußeren Mannigfaltigkeit auf grade diese äußere Einheit als ein idealer Reflex der Beziehung zwischen der innern idealen Einheit und der in ihr als genetischem Formprinzip schlummernden Mannigfaltigkeit empfunden wird, bewirkt sie ästhetische

Befriedigung; denn so erst wird die Form als adäquater Ausdruck der Idee gefühlt und genossen. Diese Befriedigung entspringt daraus, daß wir als unbewußte Geister eben das sind, was wir als bewußte Geister in uns vermissen: intuitiver Verstand oder intellektuelle Anschauung, und daß wir unsre sinnliche Anschauung selbst in vorbewußter Weise aus sinnlichen und unbewußt intellektuellen Funktionen zusammengewebt haben.

Ein Geist, dessen Funktionen ganz in unbewußter intellektueller Anschauung aufgeht, wie z. B. der absolute Geist, ist für ästhetische Eindrücke unzugänglich, weil ihm sowohl der sinnliche Schein als auch die Verhüllung des logisch-idealen Gehalts durch ihn fehlt. Ein Geist, der bloß in bewußter sinnlicher Anschauung lebte, ohne zur unbewußten intellektuellen Anschauung irgendwelche Beziehung zu haben, wäre ebenso unzugänglich für ästhetische Eindrücke, weil ihm die gefühlsmäßige Ahnung des unbewußten idealen Gehalts aus dem Sinnenschein fehlen würde. Nur ein Geist, der selbst durch seine unbewußten intuitiven Intellektualfunktionen aus empfangenen Intensitätseindrücken seine bewußte sinnliche Anschauung aufbaut, besitzt einerseits in seiner bewußten Anschauung den Sinnenschein, und kann andrerseits aus ihm den idealen Gehalt gefühlsmäßig erschließen, da die bloß gefühlsmäßige Bestimmtheit eben das Hineinspielen unbewußter Begehrungen und Vorstellungen in die bewußten Lust- und Unlust-Empfindungen und Vorstellungen anzeigt. Die logisch ideale Bestimmtheit des objektiven genetischen Formprinzips wird als eine solche empfunden, die der logisch idealen Bestimmtheit des subjektiven Formprinzips, d. h. der konstitutiven synthetischen Intellektualfunktionen konform, homogen und adäquat ist, und diese gefühlsmäßig geahnte Konformität der logischen Determination im Objektiven und Subjektiven wird als ästhetische Befriedigung empfunden.

Die reale ästhetische Lust tritt beim mathematisch Gefälligen in ungetrübter Reinheit auf; denn sie ist einerseits frei von den realen Gefühlen des sinnlich Angenehmen, die erst wieder in ästhetischen Schein untergetaucht werden müssen, und andrerseits frei von ästhetischen Scheingefühlen, die erst durch einen intensiv oder qualitativ bestimmten ästhetischen Schein geweckt werden können. Wo es bei dem rein extensiv bestimmten mathematisch Gefälligen so aussieht, als ob es ästhetische Scheingefühle errege, da hat man es immer schon mit unvermerkten Hineintragungen höherer Konkretionsstufen zu tun. Eben darum, weil es noch keine

Scheingefühle zu erregen vermag, stellt das mathematisch Gefällige, das nicht etwa mit dem Reizenden oder mit dem Anmutigen verwechselt werden darf, die ärmste und dürftigste Stufe des ästhetisch Gefallenden dar. Es steht nicht wie das sinnlich Angenehme noch vor den Toren des Schönen, sondern schon innerhalb seiner Grenzen. Es ist auch nicht etwa formal im Sinne einer inhaltleeren, ideenlosen Form, wie der ästhetische Formalismus meint. Aber es ist noch inhaltlich zu unbedeutend, um als selbständiges Schönes aufzutreten, und kommt deshalb (ebenso wie das sinnlich Angenehme, aber aus andern Gründen) nur als unselbständiger Bestandteil eines höheren Schönen praktisch zur Geltung. Es ist kein Schönes im engeren Sinne, worunter man erst einen ästhetische Scheingefühle erregenden Schein versteht, aber doch im weiteren Sinne als Formalschönes unterster Ordnung.

3. Das Formalschöne zweiter Ordnung oder das dynamisch Gefällige.

Im mathematisch Gefälligen, sowohl in der räumlichen Topik wie in der zeitlichen Rhythmik, sind die Extensionsverhältnisse so allein maßgebend; soweit Intensitätsunterschiede dabei vorkommen, z. B. die Unterschiede von Licht und Schatten in der Zeichnung, oder die der Betonung in der Rhythmik, dienen sie nur zur Verdeutlichung der Extensionsverhältnisse. Im dynamisch Gefälligen dagegen bilden die Intensitätsverhältnisse selbst den Inhalt; in der beschleunigten Bewegung eines fallenden Körpers glaubt man das Formbildungsgesetz selbst zu sehen, das auf die Intensität der Schwerkraft zurückweist. Die dynamische Idee zeigt die Anwendung des Logischen auf ein absolut Unlogisches, die Intensität der Kraft oder des Wollens, nicht mehr bloß wie vorher auf ein relativ Unlogisches, die räumlich-zeitliche Extension, was vom ästhetischen Gefühl als ein großer Unterschied empfunden wird. — Das dynamisch Gefällige liefert einen verschiedenen ästhetischen Schein je nach dem Aggregatzustande der Körper.

In der Statik und Mechanik der festen Körper tritt uns zu-

nä

Gl

cie

he

D

in den Stützen mißfällt beides, noch mehr ein tatsächlich stabiles Gleichgewicht, das doch dem Auge als ein labiles erscheint (schiefe Türme, überhängende Felsen u. dgl.). Das Bogengewölbe gefällt durch die Verteilung des Druckes der Last, läßt aber ein gewisses Mißtrauen gegen die Genauigkeit der Steinbehauung, oder gegen die Haltbarkeit des Mörtels nicht ganz schwinden. Dieses Mißtrauen fehlt bei dem Spitzbogen, der den mittleren, am wenigsten unterstützten Teil der Wölbung beseitigt. In der Mechanik der festen Körper gefällt die Versinnlichung der Gesetze des elastischen Stoßes, z. B. durch pendelnde Elfenbeinkugeln oder aneinander und an den Wänden abprallende Billardkugeln, ferner die Versinnlichung des Widerstreits zwischen Schwerkraft und mechanischem Bewegungsmoment (Wurfbewegung), oder zwischen Schwerkraft und Steigkraft (Raketenflug), endlich die Versinnlichung des Widerstreits zwischen Zentralkraft und Bewegungsmoment (Schleuderbewegung, Kreiseltanz, Horizontalkreisel, elliptischer Pendelschwung).

Die Statik der flüssigen Körper kommt fast nur im Wasserspiegel ästhetisch zur Geltung, der aber auch in der Landschaft eine wichtige Rolle spielt. Die Mechanik der flüssigen Körper zeigt sich im Wasserfall, Spritzenstrahl, Springbrunnen, Wellenspiel usw. Die Stetigkeit der Erscheinung erleichtert die Auffassung, während die Absplitterung, der Abprall von einander und von äußeren Hindernissen, das Undulatorische der Details bis in die kleinsten Tropfen und das dadurch bewirkte unruhige Lichterspiel sie erschwert. Beides rückt diese Erscheinungen dem Eindruck lebendiger Individualitäten näher als die Bewegungen fester Körper. Im Wasserfall, dem parabolischen Spritzenstrahl und dem Springbrunnen erhält sich die Form als Ganzes im Wechsel der materiellen Teilchen, in der Wellenbewegung des Wasserspiegels dagegen scheint die Form (der Wellenberg) horizontal fortzurücken, während die materiellen Teilchen ohne horizontale Verschiebung bloß vertikale Bewegungen ausführen. Erst die Brandung am Ufer bringt horizontale Stoffbewegungen hervor und vermannigfacht dadurch zugleich die Formen. Das Wellenspiel ist am besten in einem elliptischen mit Quecksilber gefüllten Becken zu beobachten, in dessen einen Brennpunkt man Quecksilbertropfen fallen läßt; die Wellen brechen sich dann so an der Gefäßwandung, daß sie auf den andern Brennpunkt reflektiert und konzentriert werden, wobei sich alle Arten der Interferenz ergeben.

Die Mechanik der gasförmigen Körper wird uns nur dann

sinnenfällig, wenn leichte feste Körperchen (Samenstäubchen, Schneetreiben, Rauch), oder Flüssigkeitsbläschen (Dunst, Nebelwallen, Wolkendurcheinanderschieben) die Bewegungen der Gase anzeigen, oder wenn diese selbstleuchtend, d. h. glühend sind (Flammenspiel). Das Flimmern der Luft bei heißem Wetter gibt uns nur undeutliche Eindrücke; die feineren Schwingungen der Luft und des Äthers werden von uns nicht mehr als einzelne Bewegungen, sondern in Gruppen gefaßt als Qualitäten von bestimmter Intensität wahrgenommen, die deshalb auch nicht mehr unter das dynamisch Gefällige, sondern unter das sinnlich Angenehme oder Unangenehme zu befassen sind. Das dynamisch Gefällige als solches reicht nur so weit, wie aus den wahrgenommenen Intensitätsverhältnissen die dynamische Idee oder das die Kräfte regelnde Prinzip gefühlsmäßig erschlossen wird.

Das sinnlich Angenehme, mathematisch Gefällige und dynamisch Gefällige erschöpfen die Schönheit des Unorganischen, so weit es nicht Artefakt ist. Diese gesamte Schönheit des Unorganischen kann auch in die des Organischen eingehen, verhält sich aber dann wie Form zum Inhalt; denn einerseits drückt sich der höhere ideale Gehalt doch nur mit Hilfe der unorganischen Gefälligkeit aus, und andrerseits ist die Entfaltung selbständiger mathematischer und dynamischer Gefälligkeit innerhalb des von der organischen Idee offen und unbestimmt gelassenen Spielraums etwas bloß Formales im Vergleich zu der höheren Inhaltlichkeit dieser. Form und Inhalt sind durchaus relative Begriffe; was nach unten hin die Rolle des Inhalts spielt, kann nach oben hin mit zur Form gehören, und was nach oben hin sich als Form eines höheren Inhalts darstellt, kann selbst wieder in Inhalt und Form zerlegt werden. So ist das dynamisch Gefällige als höchste Stufe der natürlichen unorganischen Schönheit Form für den Ausdruck eines organischen idealen Gehalts, zerfällt aber selbst in die dynamische Idee als Inhalt und ihren sinnlichen Ausdruck als Form, in welcher das mathematisch Gefällige als aufgehobenes Moment enthalten ist. Dieses mathematisch Gefällige verhält sich zu der dynamischen Idee, der es als mitwirkendes Ausdrucksmittel dient, wie Form zu Inhalt; in sich selbst aber zerfällt es wiederum in die mathematische Idee als Inhalt und ihre sinnliche Erscheinung als Form. Da es selbst die unterste Stufe innerhalb des bewußt-formal Schönen bildet und keine tiefere mehr unter sich hat, so kann das, was an ihm Form ist, sich nicht wieder in Inhalt und Form auflösen lassen; die Stufenleiter

der Relativität von Form und Inhalt hat hier ihre unterste Sprosse ebenso wie an der mikrokosmischen Individualidee ihre oberste. Wie diese sich zu nichts anderm mehr als Form verhält, so verhält sich das mathematisch Gefällige zu nichts anderm mehr als Inhalt.

Bei dem mathematisch Gefälligen konnte der Spielraum, den die Logizität der Form für die Zufälligkeit noch übrig ließ, nur durch Eingriffe von Determinationen ausgefüllt werden, die von höheren Konkretionsstufen ausgingen, weil noch keine niedere da war. Bei dem mikrokosmisch Individuellen kann der von der Individualidee in der Form gelassene Spielraum nur von Determinationen ausgefüllt werden, die von niederen Stufen ausgehen, weil keine höhere mehr da ist. In den mittleren Konkretionsstufen kann der Spielraum durch Determinationen ausgefüllt werden, die teils von höheren, teils von niederen Stufen ausgehen. Dies tritt zuerst beim dynamisch Gefälligen hervor, wenn auch noch in geringem Umfange in Bezug auf den Einfluß der niederen Stufe. Das mathematisch Gefällige wird selbst so sehr zum Ausdrucksmittel der dynamischen Idee, daß ihm wenig Platz zur selbständigen formalen Entfaltung übrig bleibt, am wenigsten im Naturschönen. Bei Artefakten läßt das dynamisch Gefällige dem freien Spiel des mathematisch Gefälligen schon einen etwas freieren Tummelplatz (z. B. gleichstarke Stützen in gleichen Abständen statt ungleichstarker in ungleichen Abständen).

Das dynamisch Gefällige bedarf nicht einer realen Kraftäußerung, an der es haftet, sondern es muß nur die Wirkung der Kräfte im ästhetischen Schein versinnlichen (z. B. der Schwere und des Windes in gemalten Gewändern und Segeln) und dadurch die Vorstellung der Kräfte erwecken. Damit setzt es aber den Schein in eine notwendige und unentbehrliche Beziehung zur Vorstellung der Wirklichkeit, was bei dem mathematisch Gefälligen noch nicht der Fall ist. Infolgedessen kann es auch ästhetische Scheingefühle auslösen, was das mathematisch Gefällige noch nicht kann. Es ist dazu nicht nötig, daß das Objekt belebt, beseelt und empfindend gedacht wird — dies wäre schon ein Hinübergreifen in eine höhere Konkretionsstufe — sondern nur, daß der Beschauer sein ästhetisches Schein-Ich konditional in das Objekt versetzt und antizipiert, was es da empfinden würde (vgl. oben S. 30—31).

4. Das Formalschöne dritter Ordnung oder das passiv Zweckmäßige.

Die Idee auf der Stufe der unorganischen Natur stellt ihre Logizität nur durch ihre minimale Zufälligkeit ans Licht; daß ihre Gesetzmäßigkeit auch zweckmäßig ist, stellt sich erst dann heraus, wenn man sie auf die organische Natur als Mittel bezieht. Darum kommt auch die ästhetische Auffassung nur auf der Stufe des Organischen zur teleologischen Idee, zumal die generelle, auf den Einzelfall keine Rücksicht nehmende Zweckmäßigkeit der anorganischen Naturgesetze selbst in ihrer Beziehung auf die organische Natur der konkreten Singularität der ästhetischen Auffassung nicht entgegenkommt.

Der Zweck kann sich in lebenden oder in toten Organen versinnlichen, die beide als Teilideen der Idee des Organismus zu betrachten sind, dem sie angehören. Die toten Organe sind passiv und harren des Gebrauchs, der eventuell von ihnen gemacht werden will, die lebendigen sind aktiv und machen von sich selbst Gebrauch. Die ersteren sind künstlich von andern Individuen gemacht worden, die letzteren sind von selbst gewachsen. Die ersteren sind Projektionen von lebendigen Organen in die unorganische Natur hinaus, entweder von solchen, die es auf Erden gibt, oder die es auf andern Planeten geben könnte. Sofern sie adäquate Versinnlichungen eines der Idee der Menschheit angemessenen Zweckes sind, stellen die Werkzeuge und Geräte in der Tat Teile der Idee der Menschheit dar, wie sie sich in ihrem Kulturprozeß entfalten muß, d. h. auch sie versinnlichen echte Ideen. Für den Theismus und Materialismus sind auch die Organismen nur passiv zweckmäßige Konstruktionen des transzendenten Schöpfers oder des blinden Naturmechanismus; für sie fällt also der Unterschied hinweg.

Die passive Zweckmäßigkeit der Konstruktion mißt sich und bewährt sich an der passiven Zweckmäßigkeit des Funktionierens des Gerätes bei seinem Gebrauchtwerden; letzteres ist der Moment, wo erstere aus der Latenz ans volle Licht gezogen wird. Der sinnliche Ausdruck des Gebrauchszweckes genügt für sich allein, um ein Werkzeug oder Gerät schön zu machen; wo gegen die Zweckmäßigkeit des Geräts für seinen Gebrauchszweck verstoßen ist, liegt auch ein ästhetischer Verstoß vor. Dekorative Zutaten, Kostbarkeit des Materials usw. können wohl ein konstruktiv schönes Gerät noch schöner machen, sofern sie nicht den

Gebrauchszweck beeinträchtigen und nicht durch Überladung die Versinnlichung des Gebrauchszweckes vordringlich verhüllen; aber sie können niemals einen Mangel an konstruktiver Schönheit ersetzen oder vergüten. Deshalb ist alles Streben nach „Verschönerung" der Geräte verfehlt, solange die Aufgabe noch ungelöst ist, ihre konstruktive Schönheit durch Versinnlichung ihrer Zweckmäßigkeit zu erreichen. Die Alten haben deshalb so wundervolle Formen erzielt, weil sie an Schönheit gar nicht dachten, sondern nur an die Anpassung der Form an den Zweck, und damit die Schönheit ganz von selbst mit verwirklichten, weil ihr Bilden gleichsam eine Fortsetzung des unbewußten Bildens der Natur war. Die Neueren sind stillos und geschmacklos, weil sie die Schönheit absichtlich erstreben und an falscher Stelle suchen, nämlich im Ornament statt in der Zweckmäßigkeit.

Die Gebrauchszwecke ändern sich mit den äußeren Lebensbedingungen, den Sitten und Gewohnheiten; die zweckmäßige Konstruktion eines Geräts für einen und denselben Zweck ist mitbedingt durch das zur Verfügung stehende oder bevorzugte Material. In Erdbebenländern dürfen die Gebäude nicht massiv sein, in Seen, Sümpfen oder in Gegenden, die von reißenden Tieren bedroht sind, müssen sie auf Pfählen stehen, die unten zugespitzt und verjüngt sind, wie Stuhlbeine, nicht auf Säulen, Pfeilern und Fundamenten, die nach unten schwellen. Ein steif dasitzendes Geschlecht braucht steile Lehnen, ein bequem daliegendes schräge. Wo das Klima den Kultus im Freien gestattet, muß der Tempel sich anders gestalten als im Norden; der Gebrauchszweck verlangt bei dem katholischen Dom eine andre Ausgestaltung als bei der protestantischen Predigtkirche. Je fester und widerstandsfähiger das Material ist, desto geringer dürfen und müssen seine Dickenabmessungen sein (Ton, Porzellan, Glas bei Gefäßen, Stein, Holz, Eisen, Stahl bei Bauwerken, Brücken, Wänden und Dächern). Es ist unästhetisch, Gerätformen praktisch zu benutzen, die ganz andern Lebensbedingungen, Sitten, Gewohnheiten und Zwecken entsprechen, und sich auf Materialien zurückzuschrauben, die von der fortgeschrittenen Technik überholt sind. Eine so entstehende Stilmengerei ist das Zeichen völliger Stillosigkeit und ästhetischen Unverstandes; man macht dadurch das ganze Leben zur Maskerade und zum Mummenschanz, der der Eigenheit entbehrt.

Die aus der passiven Zweckmäßigkeit sich ergebende Schönheit wird um so größer sein, je mehr sie die ganze Form von sich aus bestimmt und bis ins kleinste durchbildet, und je weniger Spiel-

raum sie der selbständigen Entfaltung anderer Konkretionsstufen läßt, die doch schließlich nur Lückenbüßer sind, um die Ohnmacht und Unzulänglichkeit des Zwecks zur restlosen Formbestimmung zu verdecken. Je einfacher und dürftiger der Zweck und je größer das Gerät ist, desto größer wird der Spielraum für das Spiel andrer Formbestimmungsgesetze. So bieten ein Fürstenschloß, ein großer Schild, Humpen, Tafelaufsatz, Kahn dem Ornament größere Flächen dar als ein kleiner Schild, Becher, Fruchtkorb, ein Ruder oder ein Bauernhäuschen. Daß bei den Werkzeugen, Geräten und Bauwerken der Zweck das höchste formbestimmende Prinzip ist, wird auch dadurch bestätigt, daß selbst die unmittelbar vom Gebrauchszweck unabhängigen Verzierungen sich doch ihm unterordnen müssen. Nicht nur dürfen sie an keiner Stelle ihm zuwiderlaufen, ihn stören oder auch nur symbolisch gegen ihn verstoßen, sondern sie müssen sich auch positiv dem Gesetz der Korrelation der Teile oder der Stileinheit unterwerfen und werden da die höchste Wirkung erzielen, wo sie sich auch symbolisch dem Zweck am engsten anschmiegen.

Auch beim passiv Zweckmäßigen liegt der tiefste Grund des ästhetischen Gefallens ebenso wie beim mathematisch und dynamisch Gefälligen in dem gefühlsmäßigen Innewerden der Übereinstimmung zwischen der Vernünftigkeit des Objekts und der Vernünftigkeit der subjektiven Geistesorganisation und der aus ihr ausfließenden logischen Ansprüche und Anforderungen an die Dinge. Die Idee, welche aus der Anwendung des logischen Formalprinzips entspringt, wird immer konkreter, je nachdem dasjenige beschaffen ist, worauf sie sich anwendet. Im mathematisch Gefälligen war dies die unlogische unbestimmte Extension in Zeit und Raum, im dynamisch Gefälligen die unlogische blinde Kraft oder dynamische Intensität; jetzt ist es der unlogische Wille zum Leben, der nach geeigneten Mitteln zur Befriedigung seiner Bedürfnisse verlangt und diese vom Logischen erwartet. Es ist also ein und dasselbe Prinzip, das Logische, das überall sich anwendet, und ein und dasselbe Prinzip, das Unlogische, worauf es sich anwendet, nur daß das Unlogische der höheren Stufen immer mehr und mehr immanente logische Determination im Vergleich zu dem der niederen Stufen zeigt. Es ist eine und dieselbe Idee, die von Stufe zu Stufe reicher, bestimmter und konkreter wird und eine größere Mannigfaltigkeit zur Einheit bindet; darum ist es auch kein Wunder, daß die niederen Konkretionsstufen gleichsam vorahnend dem Aus-

drucksbedürfnis der höheren entgegenkommen, und daß die höheren Stufen gar nicht umhin können, sich der niederen als der ihrem Inhalt angemessenen Ausdrucksform zu bedienen.

Infolgedessen ist auch das ästhetische Gefallen an einem Objekt, das mehrere Konkretionsstufen in sich vereinigt zeigt, nicht ein Mosaik, das sich aus dem Gefallen an den in ihm vertretenen Stufen zusammensetzt, wie der ästhetische Eklektizismus glaubt, sondern es ist eine organische Einheit, die der Einheit der Logizität in der Selbstentfaltung der Idee entspricht. Dies gilt aber nur so weit, wie die wechselseitige Durchdringung der Stufen Wahrheit ist, also die niederen Stufen unselbständige Ausdrucksmittel des Inhalts der höchsten sind. Wo sie dagegen zur selbständigen Entfaltung in den von der höheren offengelassenen Lücken der Form gelangen, da tritt in der Tat sowohl objektiv ein Mosaik zusammenhangsloser Formbestimmungsprinzipien, als auch subjektiv ein Mosaik von ästhetischem Gefallen an den verschiedenen Bestandteilen der Form ein, das zwar durch die gesetzmäßige Korrelation der Teile und ihre Unterordnung unter den dominierenden Zweck oder ihre symbolische Beziehung auf ihn gemildert aber nicht völlig überwunden wird.

Der Zweck als reeller ist Gestaltungsprinzip für die reelle Zweckmäßigkeit oder praktische Brauchbarkeit; Gestaltungsprinzip der Schönheit auf der Stufe des passiv Zweckmäßigen dagegen ist der ästhetische Schein des reellen Zwecks oder ästhetische Scheinzweck. Die Schönheit kann wohl empfunden werden, wenn das Gerät als Prunkstück jedem Gebrauch entzogen ist (Vase ohne Halsöffnung, Prunkofen ohne Heizraum, gemalter Trinkbecher), oder wenn man das brauchbare Gerät in dem betreffenden Augenblick abgelöst von der Realität als bloßen ästhetischen Schein auffaßt, aber nicht, während man von ihm reellen Gebrauch macht. Bewundert man die Schönheit eines Humpens, während ein andrer aus ihm trinkt, so muß man entweder von dem Trinkenden dabei abstrahieren, oder ihn zugleich mit als ästhetischen Schein auffassen. — Als ästhetischer Scheinzweck aber ist der Zweck dem Gerät wesentlich, immanent und von ihm unabtrennbar, und keineswegs eine bloß zufällig oder konventionell mit ihm verknüpfte Vorstellungsassoziation. Er ist das Wesen der Sache selbst, und so in ihrem Innersten gegründet, daß jeder, der das Verständnis dafür hat, auch implizite den Zweck anschaut, wenn er das Gerät anschaut, das ihm dient. Erst mit der notwendigen Zweckvorstellung können sich viele andre Vorstellungsassoziatio-

nen, auch rein zufälliger und konventioneller Art, verknüpfen, die aber ästhetisch nur so weit von Einfluß werden, als sich Scheingefühle mit ihnen verbinden. Das wichtigste Scheingefühl bleibt aber immer das mit dem Zweck selbst verknüpfte.

Geräte, Werkzeuge und Baulichkeiten, die der Prosa des täglichen Lebens, der einförmigen Arbeit oder der Erfüllung einer unbequemen und lästigen Pflicht, oder nur der Abwehr von Unlust dienen, spiegeln dies in dem überwiegenden Unlustcharakter der mit ihnen verknüpften Scheingefühle wider. Solche dagegen, die den gehobenen Augenblicken des Lebens, der ernsten oder fröhlichen Feierstunde, dem Behagen der Mußezeit, der Erweckung edler und dauernder Lust dienen, erregen auch wohltuende Scheingefühle. Im Altertum, als Kampf und Schiffahrt noch als edelster Sport galten, erweckten ihre Werkzeuge andre Scheingefühle als in der Neuzeit, wo sie als lästige und traurige oder rein geschäftliche Pflichterfüllung angesehen werden.

Ein Hauptbedenken dagegen, den ästhetischen Scheinzweck als ästhetisches Formgestaltungsprinzip hinzustellen, besteht darin, daß so viele Werkzeuge, Maschinen, Fabrikgebäude usw. jeder Schönheit zu ermangeln scheinen, trotzdem sie äußerst zweckmäßig konstruiert sind. Dies erklärt sich so. Erstens muß der Zweck nicht bloß die innere Konstruktion bestimmt haben, sondern diese teleologische Ausgestaltung muß auch sinnenfällig sein, also für die Gesichtswahrnehmung ganz an die Oberfläche treten, um als schön aufgefaßt zu werden; dies ist aber nur bei einfacheren Geräten und Bauten der Fall, nicht bei verwickelteren und künstlicheren Konstruktionen (man vergleiche Maschinen mit einfachen Werkzeugen, Repetiergewehre mit Bogen oder Armbrust). Zweitens muß der Zweck und die Art, wie die Konstruktion ihm dient, jedem Beschauer genau bekannt und wohl vertraut sein, während die Zweckmäßigkeit der modernen Technik nur dem technisch Gebildeten verständlich ist. Drittens sind die durch die Arbeitsgeräte erweckten ästhetischen Scheingefühle unangenehmer Art zu berücksichtigen, die es undankbar machen, bei solchen Dingen auf ästhetische Gefälligkeit Wert zu legen; man verzichtet dann freiwillig darauf, die konstruktive Zweckmäßigkeit des Innern so zu gestalten, daß sie in möglichst hohem Maße an der Oberfläche durchscheint und sinnenfällig wird. Viertens konzentriert man den Luxus der Schönheit, die Verzierung der Lücken nach dem Prinzip des mathematisch Gefälligen und mit Ornamenten aus höheren Konkretionsstufen, sowie die Anwendung edleren Materials auf

diejenigen Geräte, die angenehme Scheingefühle erregen, und hat keine Lust, sie auf die mit unangenehmen verknüpften zu verschwenden. Fünftens verzichtet man aus ebendiesen Gründen bei den letzteren auf Prunkstücke und Schaustücke, die nur bei festlichen Gelegenheiten oder niemals gebraucht zu werden bestimmt sind; dies wirkt dann zurück auf die ästhetische Schätzung und verleitet zu der Vorstellung, als ob die so vom Prunk ausgeschlossenen Geräte mit Schönheit gar nichts zu tun hätten. Jeder Kenner aber hat Gelegenheit, auch bei maschinellen Konstruktionen die ästhetische Gefälligkeit des Zweckentsprechenden anzuerkennen, soweit sie sinnenfällig wird, also nicht so sehr im verborgenen oder unübersehbaren Gewirr des Ganzen als vielmehr in den einzelnen Teilen und ihrem Ineinandergreifen.

Ein passiv zweckmäßiges Organ des menschlichen Geistes ist auch die Sprache durch Gebärden, Worte und Musik, von denen die beiden letzteren das passiv Zweckmäßige des Ohrenscheins ausmachen. Aber wenn man sie abgelöst von dem Inhalt an Gedanken und Gefühlen, die sie versinnlichen, betrachtet, so zergliedert man sie wissenschaftlich, und wenn man sie ästhetisch auffaßt, so sind sie nur unselbständiges Moment an der höheren Konkretionsstufe, denen das poetisch und musikalisch Schöne angehört. Selbständige Vertreter des passiv Zweckmäßigen sind deshalb nur im Augenschein an den Geräten usw. zu finden.

5. Das Formalschöne vierter Ordnung oder das Lebendige.

Lebensbewegung im Unterschiede von toter Bewegung ist eine solche, die weder zwecklos noch von einem ihr fremden äußerlichen Zwecke beherrscht ist, sondern der ihr Zweck als aktiver immanent ist. Die Konstruktion des Organismus oder sein architektonisches Grundgerüst zeigt seine anatomische Zweckmäßigkeit; die Konstitution, oder der körperliche Habitus des Individuums in bezug auf Frische, Kraft, Fülle, Reizbarkeit, kurz: Gesundheit im weitesten Sinne, zeigt dagegen seine physiologische Zweckmäßigkeit. Beide gehen als Resultate aus der Ernährung oder den zweckmäßigen Molekularbewegungen hervor und bilden die Grundlage, von der aus die funktionelle Zweckmäßigkeit der reflektorischen und willkürlichen Glieder- und Körperbewegungen sich entfaltet. Gesundheit, zweckmäßiger anatomischer Bau und zweckmäßige Bewegungen, soweit sie sinnenfällig werden, gefallen als Versinnlichung der ihnen immanenten

Zweckmäßigkeit. Der letzte Zweck des Organischen ist das Leben auf möglichst hoher Stufe der Entwickelung, das Mittel dazu die Differenzierung der Organe zur Erleichterung und Sicherstellung zweckmäßiger Arbeitsteilung und zweckmäßigen Zusammenwirkens, die sowohl in der Konstruktion wie in den Funktionen zur Erscheinung gelangt.

Organismus ist sowohl die einfachste nackte Zelle als auch der Mensch; das Organismus-Sein ist also allen Stufen des Lebendigen gemeinsam, deren niedrigste der ästhetischen Auffassung noch fast gar nichts zu bieten haben. Das Organismus-Sein ist also selbst auf der Stufe des Lebendigen nur Vorbedingung der Schönheit, aber nicht ihre erschöpfende Definition; noch mehr gilt dies auf den höheren Konkretionsstufen, und auf den drei niederen unterhalb des Lebendigen ist sogar das Schöne vorhanden, ohne daß etwas Organisches gegeben ist. Auch auf der Stufe des Lebendigen liegt die Schönheit in dem Scheinen der Idee, die sich hier zur Stufe der aktiven Zweckmäßigkeit erhoben hat und in dem Organismus-Sein nur eine allgemeine Ausdrucksform ihrer Selbstdifferenzierung oder eine bestimmte Art der Einheit des Mannigfaltigen aus sich herausgesetzt hat. Das „Organismus-Sein“ ist eine ebenso abstrakt-allgemeine und darum nichtssagende Bestimmung im Bereiche des lebendig Schönen, wie die „Einheit des Mannigfaltigen“ es im Bereiche des Schönen überhaupt ist.

Von der molekularen funktionellen Zweckmäßigkeit nehmen wir nur die Resultate in Konstruktion und Konstitution des Organismus wahr, die molare aber unmittelbar als zweckmäßige Bewegung der Glieder und des Körpers. Letztere bekundet sich in der Sicherheit und Stetigkeit der Leitung, der Erreichung des Zieles auf dem kürzesten Wege, der Entfaltung eines ausreichenden Energiegrades, der Vermeidung zweckloser Kraftvergeudung und Ausschlagsweite und zweckloser unwillkürlicher Mitbewegungen anderer Organe und Muskeln. Auch die unschöne Bewegung kann ihr Ziel erreichen, aber die schöne erreicht sie auf die zweckmäßigste Weise und ist darum von allen Lösungsarten der Aufgabe die eleganteste, die auch „Bewegungsgrazie“ oder „körperliche Grazie“ genannt werden kann. Diese Eleganz wird um so höher geschätzt, je größer der zur Aufgabenlösung erforderliche Kraftaufwand ist, weil mit wachsendem Kraftaufwand die Schwierigkeit wächst, zwecklose Mitbewegungen zu vermeiden und die Mitte zwischen dem Zuviel und Zuwenig richtig zu treffen.

Die Gradlinigkeit scheint, wo es sich nicht um Umgehung oder Umklammerung handelt, die zweckmäßigste Bewegungsrichtung, ist es aber tatsächlich nicht; die Beschaffenheit unsres Muskelsystems und seiner knochigen Stützpunkte bringt es mit sich, daß geschwungene und wellenförmige Bewegungen weniger Kraftaufwand und ein geringeres Maß von leitenden Impulsen brauchen als gradlinige und weniger Tendenzen zu Mitbewegungen auslösen, die bekämpft werden müssen.

Die Grazie der Körperhaltung ist die potentielle oder latente Bewegungsgrazie; sie läßt erstens die Grazie derjenigen Bewegungen noch hindurchscheinen, aus der sie als Ergebnis hervorgegangen ist, zeigt zweitens die Sicherung des Körpergleichgewichts mit einem Mindestaufwand von Muskelspannungen, und gibt drittens Gewähr dafür, daß der Übergang zu neuer Bewegung sich auf das eleganteste vollziehen werde. Das falsch gewöhnte Individuum von schlaffer, eingesunkener Haltung, plumpem Gange, zwecklosen Mitbewegungen und Überbewegungen kann zu zweckmäßigem Gebrauch seiner Muskeln abgerichtet werden, wodurch dann auch die ihm angeborene, aber durch schlechte Gewohnheit darniedergehaltene Anlage zur Bewegungsgrazie wieder frei werden und zur Entfaltung gelangen kann. Durchgangsstufe bei dieser Dressur ist notwendig ein gewisses Übermaß an Spannung und Straffheit, die zu rascher Aktion gleichsam ein Übermaß von Kraft bereit hält, um sich von dem entgegengesetzten Fehler freizumachen. Insbesondre da ist dies angezeigt, wo es auf möglichste Spannung der Aufmerksamkeit zur augenblicklichen Befolgung erteilter Befehle ankommt (militärische Dressur). Diese straffe Gespanntheit steht deshalb ästhetisch zwar hinter der graziösen Eleganz zurück, aber immer noch höher als tölpelhafte Schlaffheit und Langsamkeit.

Das Zuwenig an Kraftaufwand mißfällt mehr als das Zuviel, weil ersteres seinen Zweck ganz verfehlt, letzteres aber ihn erreicht, wenn auch unter Kraftvergeudung. Bei den verschiedenen denselben Zweck erreichenden Funktionen kommt es für das ästhetische Gefallen weit mehr auf die Art der Ausführung und die Verteilung des Kraftaufwandes als auf seine Größe an. Das Zuviel an Kraftaufwand gefällt dynamisch, während es teleologisch mißfällt. Es kann aber teleologisch nur insofern mißfallen, als der Blick über den augenblicklichen Zweck, der ja doch erreicht wird, hinausschweift und sich auf die begrenzte Leistungsfähigkeit des Individuums richtet, die durch zwecklose Kraftvergeu-

dung zweckwidrig geschwächt wird. Zwar vergeudet das Individuum auch im Spiel und Sport einen Teil seiner Kraft, um sie zu üben; aber es ist unästhetisch, Spiel und Ernst zu vermengen, weil ersteres nur fingierte, letzterer aber reelle Ziele hat. Die teleologische Tendenz, überflüssigen Kraftaufwand zu vermeiden, trägt die ästhetische Auffassung auch in die niederen Konkretionsstufen hinein, und folgt dabei einer richtigen Ahnung. Denn das Gesetz der geringsten Aktion ist einerseits ein allgemeines Naturgesetz, und andrerseits ist es nicht formallogisch, sondern nur teleologisch zu begründen, da, rein mathematisch betrachtet, die Wahl zwischen dem Maximum und Minimum der Aktion offen steht.

Das Tier hat alle seine Organe an sich, von denen manche, wie Hörner, Krallen, Stoßzähne schon den Übergang zu passiven Organen zu machen scheinen; deshalb entfaltet es alle Schönheit der Bewegung, deren es fähig ist, so, wie es aus der Hand der Natur hervorgeht. (Eine Ausnahme macht fast nur das tote Organ des Spinnennetzes, in welchem die Spinne erst schön wird.) Der Mensch hingegen realisiert seine Idee erst im Vollbesitz der toten Organe, die er aus sich hinausprojiziert, und darum rückt die Schönheit seines Körperbaus und seiner Bewegungen erst da in das vorteilhafteste Licht, wo er die passive Zweckmäßigkeit seiner Werkzeuge und Geräte im Gebrauch entfaltet, z. B. Schwert oder Axt schwingt, Speere schleudert, Bogen spannt, aus dem Krug in die Schale einschenkt, oder Rosse bändigt.

Im Kulturfortschritt tritt allerdings die außerästhetische passive Zweckmäßigkeit der Maschine mehr und mehr an Stelle der ästhetischen des Werkzeugs und entzieht damit dem Menschen mehr und mehr die Gelegenheit zur Entfaltung seiner lebendigen Schönheit. Die Maschine hat der Mensch mehr mit dem Kopfe als mit den Gliedmaßen zu leiten, er wächst nicht mit ihr zu einem einheitlichen ästhetischen Schein organisch zusammen wie mit dem Werkzeug. Dies liefert einen weiteren Grund dafür, weshalb die Maschine weniger schön ist als das Werkzeug; sie führt nicht wie dieses die Assoziation der lebendig schönen Gebrauchsbewegung des Menschen mit sich. Diejenigen Künste, die sich

lung geraten, insbesondre die Plastik und die plastische Epik (Hegel). Auf diejenigen Künste dagegen, bei denen es mehr auf den seelischen und geistigen Gehalt und seine feineren Ausdrucksmittel ankommt, wird der Kulturfortschritt eine überwiegend günstige Rückwirkung hervorbringen (von Kirchmann).

Das aktiv Zweckmäßige der Glieder- und Körperbewegungen entfaltet gleichzeitig die Erscheinung des dynamisch Gefälligen in dem wohlbemessenen Schwunge und die des mathematisch Gefälligen in der Linienführung. Ebenso zeigt der zweckmäßige Körperbau sowohl dynamische Gefälligkeit in der Verteilung von Last und Trägern, festem Knochengerüst und kraftentfaltender Muskulatur, als auch mathematische Gefälligkeit in den Maßverhältnissen der Teile, in der Gliederung der Gestalt und in dem Schluß und Fluß der Linien. Die höhere Stufe der Idee schließt als die konkretere in Wirklichkeit die niederen Stufen der Idee als die abstrakteren schon in sich und legt sich in der Erscheinung in sie auseinander; sie ist ihr logisches Prius, wie das Ganze in der Natur das logische Prius der Teile ist. Dies erscheint nur unserm abstrakten diskursiven Denken befremdlich, weil dieses genötigt ist, sich die Logizität zunächst bei den abstraktesten Stufen der Idee zum Bewußtsein zu bringen, wo es sie am leichtesten zu erkennen vermag, und von diesen aus allmählich zu den höheren, konkreteren Stufen emporzusteigen, die dadurch dann leicht für ein logisches Posterius der abstrakteren gehalten werden. Das Befremdliche fällt weg, wenn man sich vergegenwärtigt, daß überall die Erkenntnis den entgegengesetzten Weg einschlagen muß wie die Natur.

Wir suchen z. B. das Organische zu verstehen, indem wir die in ihm waltende gesetzmäßige Mechanik studieren; in der Natur aber ist das Organische der bestimmende Grund dafür, daß die mechanische Gesetzmäßigkeit so und nicht anders ist. Wir suchen die Konstruktion der Organismen aus befestigten Anpassungen an ihre Lebensbedingungen zu verstehen, während doch die Anpassungen und Befestigungen selbst erst solche werden auf Grund einer teleologisch variierenden Bildungstätigkeit. Die konstanten Grundformen des anatomischen Baus in den verschiedenen Ordnungen, die keine Abänderung zulassen, sind nicht minder zweckvoll und schön. Die ästhetische Auffassung betrachtet und genießt deshalb mit Recht die lebendige Schönheit der Konstruktion und des Organgebrauchs als koordinierte Äußerungen desselben aktiv Lebendigen, das in beiden Fällen sich mecha-

nischer Vermittelungen zu seinen Zwecken bedient und eben dabei das dynamisch und mathematisch Gefällige mit verwirklicht.

Die unorganische Natur unter dem Gesichtspunkte der mathematischen und dynamischen Gefälligkeit mit Ausschluß der lebendigen Schönheit zu betrachten, ist eine Verirrung der mechanistischen Weltanschauung, die sich noch weiter von der Wahrheit entfernt als die phantastische Personifikation, welche die Kinder und Naturvölker mit allen Naturgegenständen vornehmen. Die erstere ist philiströs prosaisch und ertötet die Schönheit, die letztere ist poetisch und steigert die Naturschönheit. Die erstere hat recht, die Personifikation oder individuelle Beseelung von Dingen zu verwerfen, die nur Konglomerate ohne eigene Individualität und individuelles Bewußtsein sind; die letztere aber hat recht mit ihrer Ahnung, daß auch das scheinbar Leblose aus Gruppen lebendiger, empfindender Individuen besteht und somit an der allgemeinen Lebendigkeit und Empfindungsfähigkeit der Natur ebenso Teil hat, wie an ihrer aktiven Zweckmäßigkeit und der universellen Geltung des Korrelationsgesetzes (der allgemeinen „Sympathie" der Alten). Alles Lebendige trägt nicht bloß einseitig seiner Umgebung Rechnung, sondern es steht in doppelseitiger lebendiger Wechselwirkung und Harmonie mit ihr, indem auch sie teleologisch auf dieses Lebendige hin veranlagt ist. Wo das Lebendige diese Harmonie, dieses Entgegenkommen der Umgebung herausfühlt, liegt mehr als ein bloß leihendes Hineintragen oder eine bloß symbolische Deutung vor, nämlich die Ahnung der teleologischen Weltharmonie in der konkreten Gestaltung eines besonderen Falles.

Bis zu einem gewissen Grade fordert das aktiv Zweckmäßige das mathematisch und dynamisch Gefällige als formales Ausdrucksmittel seiner selbst, so z. B. in der Ausgestaltung des Gesichts, der Hand, der wellenförmigen Umrisse beim Aneinanderstoßen mehrerer Muskeln. Dies gilt aber nur innerhalb gewisser Grenzen. Außerhalb dieser legt das höhere Formprinzip den niederen Einbußen auf, da eine Kollision zwischen den Forderungen beider notwendig zugunsten des höheren entschieden werden muß; hierher gehört z. B. die Asymmetrie der Profilansicht, die häufigen Abweichungen der organischen Gliederung sowohl von den einfachen Zahlenverhältnissen als auch vom Verhältnis des goldnen Schnitts und die Abweichung der Formen von Umdrehungskörpern. Außerdem läßt aber drittens das aktiv Zweckmäßige den niederen Formbildungsprinzipien einen gewissen

Spielraum zu selbständiger Entfaltung, z. B. in der Farbenpracht niederer Seetiere, Schmetterlinge und Vögel, oder in der Formdurchbildung der menschlichen Ohrmuschel und in der menschlichen Hautfärbung. In allen drei Fällen bilden die niederen Konkretionsstufen einen integrierenden Bestandteil der Stufe des lebendig Schönen und verhalten sich zu seinem idealen Inhalt wie bloße Form. So ist z. B. das passiv zweckmäßige Gerät, das mit der aktiv zweckmäßigen Gebrauchsbewegung des Menschen zu einem einheitlichen ästhetischen Schein verschmilzt, der letzteren gegenüber zur Form herabgesetzt, da der beiden gemeinsame Zweck nun ganz in die lebendige Bewegung fällt, der er innerlich immanent ist, während er dem toten Gerät als äußerlicher Bestimmungsgrund gegenübersteht.

Ebenso wie dem sinnlich Angenehmen die formale Gefälligkeit und dem mathematisch und dynamisch Gefälligen die mathematische und dynamische Idee nur unbewußt immanent sind, so auch dem passiv und aktiv Zweckmäßigen die teleologische Idee. Wie die Formen der Geräte um so schöner werden, je weniger die bildenden Handwerker an ihre Schönheit denken, so auch die aktive Bewegung. Wo das Bewußtsein sie zu leiten versucht, fällt sie allemal schwerfällig, ungeschickt, steif und eckig aus, und elegant und graziös wird sie nur da, wo sie aus unbewußten Faktoren entspringt. Gerätbilden und Körperbewegen sind eben beides Fortsetzungen desselben unbewußt wirksamen Lebensprinzips, das sich im organischen Bilden und Regenerieren in seiner Reinheit offenbart. Ebenso muß aber auch in der ästhetischen Auffassung jede bewußte Reflexion auf den Zweck vermieden werden, wenn nicht die theoretische Betrachtung an ihre Stelle treten soll. Für die diskursive Reflexion sind Mittel und Zweck zwei Begriffe, die in einer Beziehung zueinander stehen; für die ästhetische Auffassung fallen beide in eins, indem sie beide als Begriffe verschwinden und in den ästhetischen Schein untertauchen, dem die teleologische Idee bloß implizite immanent ist.

Der aktive Zweck darf ebenso wie der passive nicht als reeller aufgefaßt werden, wenn die ästhetische Betrachtungsweise nicht in eine praktische umschlagen soll, sondern nur als idealer Scheinzweck, wie er in dem reinen ästhetischen Schein des freien Kunstschönen allein vorkommen kann. Bei dem an eine Realität gebundenen Schönen (unfreien Kunstschönen und Naturschönen) muß ohnehin für die ästhetische Auffassung die Bedingung erfüllt

sein, daß der Beschauer seinen Schein von der Realität abstrahiert; damit ist dann aber auch die Ablösung des idealen Scheinzwecks vom reellen Zweck ohne weiteres mitbewirkt und die Freiheit des Schönen von jeder reellen Zwecklichkeit sicher gestellt. Das aktiv Zweckmäßige ist aber auch als Träger eines bloß ästhetischen Scheinzwecks mehr als die vorhergehenden Stufen geeignet, ästhetische Scheingefühle sowohl sympathischer als reaktiver Art auszulösen. Das konstitutiv Zweckmäßige gewährt nicht nur seinem Besitzer sondern auch den Leuten, die mit ihm zu tun haben, ein wohltuendes Gefühl der Frische, Kraft und Lebenslust; das funktionell Zweckmäßige verleiht das Behagen der Sicherheit, Leichtigkeit und Eleganz; das konstruktiv Zweckmäßige erfreut als Bürgschaft eventueller funktioneller Zweckmäßigkeit. Weil die ästhetische Auffassung nach möglichst viel Inhalt hungert und dürstet und den Inhalt nach Maßgabe der erregten Scheingefühle schätzt, darum sucht sie auch in die niederen Stufen möglichst viel Lebendigkeit hineinzutragen, um desto lebhafter mit ihm sympathisieren und gegen es reagieren zu können. Sie bringt sich so in Form von ästhetischen Scheingefühlen etwas zum Bewußtsein, das zwar nicht in Form von Gefühlen, wohl aber als unbewußte teleologische Idee dem Gegenstande immanent ist; sie nimmt die eigne Lebendigkeit und das eigne Gefühlsleben als Schlüssel für das Verständnis der tieferen Stufen und kommt bei diesem Wege vom Konkreteren zum Abstrakteren in ahnungsvoller Form der Wahrheit näher als die diskursive Reflexion bei ihrem umgekehrten Gange.

6. Das Formalschöne fünfter Ordnung oder das Gattungsmäßige.

Die aktive Zweckmäßigkeit im Lebendigen ist noch eine abstrakte; ihre konkrete Durchbildung erfährt sie bei gleicher Aufgabe doch erst auf Grund der bei verschiedenen Gattungen ver-

Natur aber legt die einheitliche Gattungsidee so auseinander, daß sie sich in diese Konstellation von Einzelzwecken gliedert. Das Gattungsmäßige ist die logische Ausgeglichenheit aller der Gattung eignenden Zwecke aus dem obersten Gesichtspunkt des Lebenszweckes der Gattung; dieses Gleichgewicht aller Zwecke im obersten kann man auch als organische Harmonie bezeichnen. Die Korrelation oder Harmonie der im Gattungstypus vereinten Einzelzwecke ist selbst wieder nur ein Ausschnitt aus der universellen teleologischen Korrelation oder Harmonie der Natur. Die ästhetische Auffassung kommt dem wahren Sachverhalt auch hier näher als die theoretische, indem sie in der konkreten sinnlichen Erscheinung sowohl die Einheit der teleologischen Idee der Gattung als auch ihre Korrelation in der universellen teleologischen Idee ahnt. Zu dieser Stufe des Gattungsmäßigen verhält sich deshalb das aktiv Zweckmäßige überhaupt wie Form zum Inhalt, wie Ausdrucksmittel zur Idee.

Durch die Korrelation der Gattungszwecke zu den Daseinszwecken der Umgebung ist die Nötigung gegeben, den Gattungstypus in Verbindung mit seiner typischen Umgebung aufzufassen, wenn man ihm ästhetisch gerecht werden will, z. B. den Vogel im Fluge, den Fisch und Schwimmvogel im Wasser, den Affen in den Baumzweigen, die Spinne im Netz. Schon für sich allein kann der Typus die räumliche Bestimmtheit, die Lage, die Stellung und das Größenverhältnis der Teile zueinander nicht entbehren; durch die ihm wesentliche räumliche Beziehung zur räumlichen Umgebung wird es doppelt unmöglich, ihn für unräumlich zu erklären (wie Schopenhauer es tut). Ebenso ist die Gattungsidee zeitlich in ihrer Beziehung zu den Tages- und Jahreszeiten und in ihrer Gliederung in eine Reihe von zeitlichen Entwickelungs- und Verfallsstufen: Embryoperiode, Kindheit, Jugend, Reife, Alter, Greisenalter. Jeder Gattungstypus zeigt solche Typenmetamorphose, nicht bloß diejenigen, deren metamorphische Zustände durch schroffen Wechsel der Lebensbedingungen voneinander abgegrenzt sind (z. B. bei Insekten, Amphibien) oder sich auf verschiedene Geschlechterfolgen verteilen (wie beim Generationswechsel). Die Gattungsidee ist also raumzeitlich, ohne sinnlich zu sein; sie ist unbewußt oder übersinnlich raumzeitlich.

Die verschiedenen Arten der Metamorphose zeigen bereits, daß der Gattungstypus kein in sich einfacher ist, sondern eine sukzessive Vielgestaltigkeit in sich schließt. Neben diesem suk-

zessiven Polymorphismus des Individuallebens oder der Geschlechterfolge umfaßt er aber auch noch einen simultanen, der auf verschiedene zugleich lebende Individuen verteilt ist (z. B. Siphonophoren, Insektenstaaten, Mannigfaltigkeit der Mimikry, geschlechtliche Verschiedenheit). Je höher der Gattungstypus steht, desto tiefer dringt der geschlechtliche Dimorphismus in alle kleinsten Winkel des Typus ein. Nicht das durchschnittliche Mittel der sukzessiven Entwickelungsphasen oder der simultanen Vielgestaltigkeit ist der Gattungstypus, sondern die ideale Einheit aller. Der Durchschnitt (z. B. der Zwitter oder der geschlechtslose Mensch) wäre ein Monstrum von Mißbildung, aber nimmermehr eine adäquate Versinnlichung der Idee. Der abstrakte Idealismus, der in der immerhin noch abstrakten Gattungsidee die höchste Konkretionsstufe der Idee und in dem gattungsmäßigen Idealisieren das letzte Ziel der Kunst sieht, kommt gar leicht zu einer solchen Verirrung der Abstraktion, weil er das Eingeständnis scheut, daß selbst die Gattungsidee schon ideale Einheit unendlich vieler typischer Entwickelungsphasen und mehrerer simultaner Typen ist. Denn dieses Eingeständnis drängt dazu weiter, sie auch als ideale Einheit aller Individualideen gelten zu lassen (was Schopenhauer bei der Idee des Menschen schon tut).

Wie die dynamische Idee der Wurfkurve alle möglichen Kurven aller Würfe mit den verschiedensten Elevationswinkeln und Anfangsgeschwindigkeiten in sich faßt, aber keineswegs das durchschnittliche Mittel aus allen ist, so faßt auch die Idee des Menschen alle möglichen Menschen der verschiedensten Größe, Dicke usw. in sich und deckt sich keineswegs mit dem homme moyen, dem statistischen Durchschnittsmenschen. Die Hindernisse und Störungen, welche die Idee bei ihrer Verwirklichung vorfindet, gleichen sich nur teilweise aus, nach anderer Richtung können sie aber auch unausgeglichen bleiben, ja sogar sich häufen. Dasselbe gilt auch dann, wenn wir eine Anzahl wohlgeratener Exemplare auswählen und von diesen das Mittel nehmen wollten.

Unser Verstand reicht nicht aus, die Gattungsidee deduktiv nachzukonstruieren; wir müßten dazu alle Bedingungen der Umgebung kennen, die auf die Korrelation der Zwecke von Einfluß sind, und müßten das relative Gewicht aller im Gattungstypus berücksichtigten Sonderzwecke richtig abschätzen können, um das zweckmäßigste Kompromiß aller zu bestimmen. Wir müssen der Gattungsidee auf induktivem Wege näher zu kommen suchen, indem wir von solchen Abweichungen absehen, die offenbar oder

wahrscheinlich durch Hemmungen und Störungen bei der Verwirklichung der Gattungsidee entstanden sind, und uns denjenigen Erscheinungskomplex vergegenwärtigen, in welchem sich vermutlich die Gattungsidee verwirklichen würde, wenn sie sich einmal ganz ungehemmt und ungestört entfalten könnte. Diese Vorstellung, deren Verwirklichung wir in der Natur und Kunst niemals antreffen können, heißt das Gattungsideal, der sinnliche Repräsentant der übersinnlichen Idee für das ästhetische Bewußtsein. Es gibt auch Ideale des mathematisch und dynamisch Gefälligen und individuelle Ideale; aber bei der Stufe des Gattungsmäßigen pflegt das Bedürfnis nach dem Ideal zuerst zu erwachen, und klammert sich dann leicht so sehr an den Gattungstypus an, daß die Ideale niederer und höherer Konkretionsstufen übersehen oder verkannt werden. Die Gattungsideale sind sehr geeignet, um die Schönheit verschiedener Gattungstypen miteinander zu vergleichen. Wie das mathematisch und dynamisch Gefällige in der Sprache der Ästhetik in der Regel als das Architektonische bezeichnet wird, so die organische Harmonie des Gattungsmäßigen häufig als „plastische" Harmonie, insbesondere im Gegensatz gegen die scheinbare Unordnung des Individuellen, die als „malerische" gerühmt wird. Die Bezeichnung wird von den Künsten hergenommen, in denen sie eine herrschende Rolle spielen, aber ganz von ihnen abgelöst; besser und weniger mißverständlich ist es jedenfalls, die sachlich zutreffenden Bezeichnungen statt ihrer zu gebrauchen (Ä. II, 244, 225—226).

Indem das Gattungsmäßige sich zu der Gesamtheit der niederen Konkretionsstufen wie der Inhalt zur Form verhält, der sie von sich aus bestimmt und zu höherer Konkretion durchbildet, ist es auch dazu angetan, höhere und stärkere ästhetische Scheingefühle zu erregen als das Schöne irgend einer niederen Konkretionsstufe. Der ästhetische Beschauer lebt gefühlsmäßig das ganze Leben der Gattung sympathisch mit durch, das er vor seinen Augen sich entfalten sieht, und fühlt sich unter Umständen auch reaktiv affiziert, wenn die ihm gegenübertretende Gattung für den Menschen furchtbar oder bedrohlich, anheimelnd oder rührend ist. Am stärksten sind die Scheingefühle gegenüber dem eigenen Geschlecht, z. B. hilfsbereite Zärtlichkeit gegen kleine Kinder, Ehrfurcht vor dem würdigen Greisenalter, Freude an dem geschlechtlichen Liebreiz der Jugendblüte und an der stattlichen Manneskraft. Auch ohne Individualisierung sind hier wohltuende ästhetische Eindrücke möglich, so lange die Empfänglichkeit unabge-

stumpft ist, und die Reflexion auf den ästhetischen Mangel der fehlenden Individualisierung sich nicht einmischt.

7. Das konkret Schöne oder das mikrokosmisch Individuelle.

Die Gattungsidee ist immer noch etwas Abstraktes, das weder in der Realität noch in der Idealität eine selbständige Existenz hat. Sie wohnt ebensowenig an einem überhimmlischen Ort, wie sie in der Natur herumläuft. In der Natur gibt es nur Individuen, die alle untereinander verschieden sind, selbst bei den tiefststehenden Arten. Allerdings werden diese Verschiedenheiten um so größer, je höher die Art steht, aber nirgends setzen sie sich aus bloßen Hemmungen und Störungen zusammen, die in Bezug auf diese Stufe der Idee zufällig und insofern ideewidrig sind; vielmehr tritt überall etwas Eigenartiges, Originelles hinzu, das sich zwar innerhalb der Grenzen der Gattungsidee bewegen muß, um nicht monströs zu werden, aber sie doch in individueller Weise bereichert und erhöht. Gewöhnlich erkennen die Menschen dieses individuelle Plus ganz deutlich nur an den Gebildeten ihres Volkes und ihrer Zeit, während es ihnen schon bei den ungebildeten Ständen, bei fremden Völkern und Zeiten, niederen Rassen und noch mehr bei den Tieren zu entschwinden scheint. Das ist aber nur ein Mangel an aufmerksamer Beobachtung und liebevoller Vertiefung, oft auch nur eine Folge der mangelnden Gelegenheit und Gewöhnung. Der Schäfer sieht in den Schafen seiner Herde keineswegs bloß Exemplare der Gattung Schaf, sondern ausdrucksvolle Individuen von verschiedenem Individualcharakter, und der Schafmaler wird nur dann berühmt werden, wenn er uns in individuellen Physiognomien diese verschiedenen Individualcharaktere vorzuführen versteht. Die Gattungsidee differenziert sich nicht nur nach Unterarten, Varietäten, Spielarten, Rassen, Nationalitäten, Stämmen, Provinzialtypen, Lokaltypen, Eigentümlichkeiten der Geschlechter und Familien, Standestypen und Berufstypen, sondern auch nach Individuen, und der Unterschied der Individuen innerhalb desselben Lokal-, Familien- oder Berufstypus ist weit größer als der dieser verschiedenen Typen untereinander.

Daraus erklärt es sich, daß jeder generelle Typus etwas Abstraktes, Leeres an sich hat, und daß erst seine individuelle Durchbildung den ästhetischen Ansprüchen Genüge tut. Wo immer bestimmte generelle Typen, und mögen sie noch so idealisch durch-

gebildet sein, sich konventionell verfestigt haben, da erstarren sie zu einer abstrakten Schablone, aus der mehr und mehr jeder Rest von Individualisierung entschwindet, und fordern die Opposition heraus. Da nun solche generellen Typen auf den in ihnen verkörperten Idealismus zu pochen pflegen, so liegt für die Opposition die Gefahr des Mißverständnisses nahe, diesen abstrakten Idealismus zu bekämpfen, nicht weil er abstrakt und gattungsmäßig, sondern weil er die einzige ihnen bekannte Form als Idealismus ist, und die Naturnachahmung auf ihre Fahne zu schreiben, nicht weil die Naturwirklichkeit dem konkreten, individuellen Ideal näher ist als das Gattungsmäßige, sondern weil sie für etwas ideenlos Reelles gehalten wird. Die Naturtreue kann aber schon darum nicht allgemeines Kunstprinzip sein, weil Musik, Baukunst und Kunstgewerbe gar kein Naturvorbild haben, weil selbst bei den andern Künsten nur der von der Realität abgelöste Schein Sitz des Schönen ist, und weil dieses Prinzip nicht gestatten würde, einen Unterschied zwischen ästhetisch wesentlichen und unwesentlichen Zügen in der Nachahmung der Naturvorbilder zu machen. Es ist daraus zu entnehmen, daß es für das Schöne nur auf adäquate Versinnlichung der Idee durch den ästhetischen Schein, aber nicht darauf ankommt, ob diese Übereinstimmung vom Künstler ohne Naturvorbild oder unter Anlehnung an ein solches hergestellt ist. Das individuell schöne Kunstwerk ist nicht darum schöner als das gattungsmäßig schöne, weil es der Natur genauer entspricht als dieses; sondern die Naturwirklichkeit samt ihrer Kunstnachahmung ist darum schöner als das gattungsmäßig schöne Kunstwerk, weil sie individueller ist, d. h. eine höhere Stufe der Idee versinnlicht.

Die Individualidee umschließt ebenso wie die Gattungsidee den sukzessiven Polymorphismus der Altersstufen, aber keinen simultanen mehr; sie beschränkt sich auf die individuelle Entwickelung mit Ausschluß der stammesgeschichtlichen. Beide sind als aktuelle Ideen auf die zeitliche Lebensdauer des Individuums und der Gattung und die in ihr den Umständen nach zur Verwirklichung gelangenden Möglichkeiten beschränkt; als rein logische Möglichkeiten des eventuell zu Verwirklichenden aber sind beide gleich ewig. Von keinem Individuum und von keiner Gattung kann man sagen, daß sie unter anderen Umständen nicht noch länger hätten leben, oder sich noch reicher hätten ausleben können. Die Gattungsidee als aktuelle oder ewige umspannt alle aktuellen, oder ewigen Individualideen dieser Gattung unter Ab-

sehung von dem Individuellen an ihnen. Für die Wirklichkeit bestimmend ist nicht diese von den individuellen Besonderheiten absehende und darum abstrakte Gattungsidee, sondern die Gesamtheit aller Individualideen einschließlich ihrer individuellen Besonderheiten. Die Natur enthält nur diese Gesamtheit der Individualideen als selbständige, und die Gattungsideen nur als universalia in rebus als Abstrakta, die diesen implizite anhaften, und die bloß unser abstrakt diskursives Denken absondert, um von ihnen aus leichter zum Verständnis des Individuellen zu gelangen.

Auch die Individualidee ist somit noch Partialidee, aber nicht mehr abstrakte, sondern konkrete, nämlich ein konkreter Ausschnitt aus der universellen Idee; denn die jeweilig aktuelle Weltidee ist die einheitliche Totalität aller jeweilig aktuellen Individualideen, und die ewige Weltidee als logische Möglichkeit ist die einheitliche Totalität aller möglichen ewigen Individualideen. Die Verwirklichung der universellen Idee entzieht sich aber der sinnlichen Auffassung; diejenige Konkreszenz der Idee, welche ästhetisch in Betracht kommt, findet deshalb ihre obere Grenze an den Individualideen solcher Ordnungen, die noch der einheitlichen sinnlichen Auffassung zugänglich sind. Das sind diejenigen, die zwischen den Atomen und dem Makrokosmos in der Mitte liegen. Jede Individualidee mittlerer Ordnung ist der absoluten Universalidee einerseits darin ähnlich, daß sie, ebenso wie diese, Individualideen niederer Stufen als ihre innere Gliederung unter sich befaßt, und weist andrerseits als Glied auf die Individuen höherer Stufen, von denen sie selbst umspannt ist, ahnungsvoll über sich hinaus, letzten Endes auf die Totalidee des Makrokosmos als die höchste Konkretion der Idee oder die Individualidee höchster Ordnung. Diese zweifache Beziehung macht das Individuum mittlerer Ordnung zu einem Abbild des Makrokosmos im Kleinen ode
es, wodurch
windet.

Jede In
höheren I
niedere Stu
hinaus auf
ästhetische
der sinnli
das Volk, di

sondern nur noch repräsentativ durch charakteristische Gruppen zu symbolisieren; noch weniger sind etwaige höhere Lebewesen anderer Weltkörper für uns ästhetisch verwertbar, da uns jede Anschauung derselben fehlt. Das Pflanzenreich zeigt die günstigste Individualitätsstufe im Stock, das Tierreich in den Tierstaaten, Familien und Herden, die Menschheit in den Familien und repräsentativen Gruppen. In der Menschheit ist aber auch das Einzelindividuum schon mikrokosmisch genug, um die Welt im kleinen darzustellen; denn von allen Lebewesen, die wir kennen, ist es allein der Mensch, der durch sein Geistesleben auf den tiefsten Kern der makrokosmischen Idee, auf das Zusichselberkommen des Geistes und seine Erlösung, mikrokosmisch hinweist. Er ist nicht bloß dem Menschen am vertrautesten und subjektiv oder anthropologisch der nächstliegende Gegenstand der Kunst, sondern er ist auch objektiv als Individualidee von allem, was wir kennen, am meisten für künstlerische Behandlung geeignet, weil er am meisten mikrokosmisch ist.

Zu je höherer Konkretionsstufe und Individualitätsordnung man aufsteigt, desto deutlicher tritt mit der mikrokosmischen Beschaffenheit und dem Reichtum des idealen Gehalts die Idealität des Schönen hervor, desto mehr verdunkelt sich aber seine Logizität. Dem wäre nicht so, wenn unser Verstand ausreichte, um aus der Anwendung des Logischen auf das Unlogische (nicht mehr auf ein Unlogisches) den Weltzweck und die konkrete Bestimmtheit der absoluten Idee und aus dieser den Weltverlauf und die jeweilige aktuelle Beschaffenheit einer bestimmten individuellen Partialidee abzuleiten. Da wir aber abstrakt und diskursiv reflektieren, können wir leichter die Logizität des mathematisch Gefälligen begreifen als die des Makrokosmos und der höchsten Mikrokosmen. Darum wird das Mysterium, das schließlich auch bei den untersten Konkretionsstufen schon in dem ahnungsvollen Erfassen des idealen Gehalts und seiner Vernünftigkeit liegt, immer tiefer und unergründlicher, d. h. das Schöne wird um so mysteriöser, je mikrokosmischer es wird, und zugleich wächst die Deutlichkeit des Gefühls, daß grade in diesem Mysterium der tiefste Grund seiner Wirkung liegt. Erst in den höchsten Modifikationen des mikrokosmisch Individuellen, dem Komischen, Tragischen und Humoristischen dämmert die Ahnung auf, daß es wirklich die Logizität des Schönen ist, deren unbewußte, gefühlsmäßige Perzeption sein Mysterium ausmacht.

So erhalten die von der bisherigen Ästhetik aufgestellten Be-

stimmungen, wie „Einheit des Mannigfaltigen", „Organismus", „Mikrokosmos", „Mysterium" ihre rechte Bedeutung erst dadurch, daß sie an die ihnen gebührenden Plätze in der Konkretionsstufenlehre gestellt werden. Aus diesen Beziehungen herausgerissen und einzeln als erschöpfende Definitionen des Schönen hingestellt, werden sie nichtssagend oder unwahr.

Wo die Darstellungsfähigkeit des Künstlers oder die Darstellungsmittel einer Kunst nicht ausreichen, um den idealen Gehalt in verständlicher Ausdrucksweise zu versinnlichen, da greift die Kunst zum Symbol, um auf das Mysterium indirekt hinzudeuten, das sie direkt noch nicht durchscheinen zu lassen vermag. So ist alle Kunst auf ihren archaistischen Kindheitsstufen symbolisch, und die bildende Kunst, der der verdeutlichende Ausdruck des Wortes fehlt, muß sich vielfach mit Symbolen behelfen. Das Symbol bietet statt der Sache selbst ein Gleichnis oder ein aus anderer Sphäre entlehntes Bild, das aber mit Hilfe geläufiger Vorstellungsassoziationen auf das eigentlich Gemeinte hindeutet und so zum Sinnbild wird. Das Symbol ist also immer nur ein Notbehelf, wenn eine Kunst sich Aufgaben stellt, die überhaupt oder doch vorläufig außerhalb ihrer Darstellungsfähigkeit liegen. Das Bestreben der Künstler muß dahin gerichtet sein, immer mehr der direkten Darstellungsmittel Herr zu werden, das Symbol entbehren zu können, und solche Aufgaben, wo eine bestimmte Kunst es nicht entbehren kann, dieser Kunst zu ersparen. Wer den Symbolbegriff über die indirekte Versinnbildlichung der Idee hinaus erweitert und bis auf ihre direkte Versinnlichung ausdehnt, hebt ihn damit auf; denn er setzt dann Symbol und adäquaten ästhetischen Schein gleich, so daß zwar alles Schöne Symbol, aber nichts mehr es im besonderen ist. Der Fortschritt der Kunst über das Symbolisieren hinaus vollzieht sich durch zunehmende Beherrschung der Darstellung von Physiognomie und Charakter.

Physiognomie (als organischer Bau des Leibes und gattungsmäßige oder individuelle Eigentümlichkeit seines Gebrauchs) und Charakter (als Gesamtheit der Reaktionsweisen der Gattungs- oder Individualseele auf alle möglichen Arten und Stärken von Motiven) sind koordinierte Ausflüsse der (Gattungs- und Individual-) Idee. Aus jeder von beiden läßt sich deshalb die Idee erschließen; auch schließt man von einem (etwa poetisch geschilderten) Charakter unwillkürlich auf eine gewisse zugehörige Physiognomie (äußere Erscheinung und Gebärde), sowie aus einer wahr-

genommenen Physiognomie (in Natur oder Kunst) auf einen von ihr widergespiegelten Charakter. Wie das Gattungsideal die Einheit der Gattungsphysiognomie und des Gattungscharakters, so umspannt das individuelle Ideal die Einheit der Individualphysiognomie und des Individualcharakters. Das individuelle Ideal überragt das Gattungsideal dadurch, daß es das Eigentümliche, Originelle, das ideell wertvolle Plus, wodurch die Individualidee reicher ist als die Gattungsidee, zum Ausdruck bringt; von der individuellen Wirklichkeit aber unterscheidet es sich dadurch, daß ihm die zufälligen Abweichungen ohne ideelle Bedeutung fehlen, durch welche die Idee in der Wirklichkeit infolge von Hemmungen und Störungen getrübt ist.

Die Verwirklichung der universellen Totalidee als der Individualidee höchster Ordnung deckt sich mit dem Ideal des Makrokosmos, weil in ihr das ideenlos Zufällige keinen Raum hat; nur bei der Verwirklichung von Partialideen sind Hemmungen und Störungen durch Kollision mit andern möglich und unvermeidlich. Deshalb kann ein individuelles Ideal ebensowenig wie ein generelles in der Natur oder Kunst verwirklicht gefunden werden, sondern nur Annäherungen daran. Typisch heißt das approximative individuelle Ideal nur insofern, als es zugleich gattungsmäßiges Ideal ist, nicht sofern es konkret individuell und darum einzig in seiner Art ist; es liegt aber stets die Gefahr nahe, daß ein anerkanntes individuelles Ideal durch schablonenhafte Nachahmung der Schule zum bloß typischen Ideal wird, indem es auf die Stufe des Gattungsmäßigen, d. h. eines relativ bloß formal Schönen, zurücksinkt. Den entgegengesetzten Fehler begeht der Naturalismus, der die ideewidrigen Zufälligkeiten, bloß weil sie dem wirklichen Individuum angehören, für konstituierende Momente des individuellen Ideals hält und pietätvoll konserviert, statt sie zu überwinden; der konsequente Naturalismus leugnet darum überhaupt das Ideal, ebenso wie er bestreitet, daß das Hervorbringen des Schönen Aufgabe der Kunst sei.

Das mikrokosmisch Individuelle verhält sich zu allen niederen Konkretionsstufen wie ein inhaltlich Schönes zu einem formal Schönen. Es zerfällt für die theoretische Reflexion selbst wieder in Form und Inhalt, deren erstere ihre höchste Entfaltung im individuellen Ideal findet, während letzterer in der unbewußten individuellen Idee zu suchen ist, die dem Bewußtsein durch die vom Schein erregten ästhetischen Scheingefühle näher gebracht und gleichsam repräsentiert wird. Für die ästhetische Auffas-

sung bildet aber beides eine unauflösliche Einheit. Da das mikrokosmisch Individuelle keine höhere Konkretionsstufe mehr über sich hat, zu der es sich als Form verhielte, so kann es auch in keinem Sinne mehr ein relativ formal Schönes genannt werden, sondern ist dasjenige konkret Schöne, zu dem alles übrige sich als formal Schönes verhält. Da ferner die freie Kunst nach dem konkret Schönen strebt, so ist es begreiflich, daß alle niederen Konkretionsstufen, d. h. alles formal Schöne, nur ein untergeordnetes Moment am freien Kunstschönen darstellt.

Weil der Reichtum und die Lebhaftigkeit der erregten ästhetischen Scheingefühle mit den Konkretionsstufen wachsen, so ist es erklärlich, daß die ästhetische Auffassung möglichst viel mikrokosmisch Individuelles auch in die niederen Stufen leihend hineinträgt. Weil ferner innerhalb der Stufe des Individuellen die Scheingefühle mit dem Grade der mikrokosmischen Bedeutung wachsen, ist es ebenso natürlich, daß die ästhetische Auffassung die am meisten mikrokosmische Individualität des Menschen in die niederen Individuen hineinträgt (z. B. Tierfabel, Blumenmärchen). Wo dieses Leihen zur theoretischen Unwahrheit führt, bleibt es doch wegen seines Verharrens im Schein unschädlich und dient als Symbolik für die tiefere Wahrheit der Zusammensetzung alles scheinbar Leblosen aus mikrokosmischen Individuen und für die ahnungsvolle Sehnsucht des Geistes in den niederen Lebensstufen nach Befreiung aus den Fesseln der Naturgebundenheit. Weil in dem poetischen Phantasieschein der gefühlsmäßig eingekleidete ideale Gehalt des Schönen möglichst wenig mit Wahrnehmungsschein belastet ist, sagt man wohl auch „das Poetische“ an Stelle des idealen Gehalts; aber das ist ungenau, weil es andre und anders gefärbte ästhetische Scheingefühle sind, die durch die Versinnlichung einer Idee in poetischem Phantasieschein, als die durch solche in Augenschein oder Ohrenschein geweckt werden. Ein Gemälde z. B. ist nicht darum schöner als ein andres, weil es poetischer ist, sondern weil es durch reicheren idealen Gehalt reichere ästhetische Scheingefühle erregt.

III. Die Gegensätze des Schönen.

1. Das Häßliche im allgemeinen.

An die Konkretionsstufenlehre müßte sich die Modifikationenlehre unmittelbar anschließen, weil beide zusammen die Beson-

derungen des Schönen erschöpfen; die Lehre vom Häßlichen läuft der vom Schönen parallel und müßte deshalb eigentlich auf jeder Konkretionsstufe und bei jeder Modifikation ihre besondre Berücksichtigung finden. Dies würde aber einerseits zu lästigen Wiederholungen führen und andrerseits den Zusammenhang der Lehre vom Häßlichen nicht genügend hervortreten lassen. Diese lag in der bisherigen Ästhetik (Ä. I, 363—379) darum so im argen, weil sie ganz von der Konkretionsstufenlehre abhängig ist, an welcher es bisher mangelte; deshalb ist sie hier auch unmittelbar an die Konkretionsstufenlehre angeschlossen. Durch die Forderung der Überwindung des Häßlichen auf der Stufe des mikrokosmisch Individuellen weist die Lehre vom Häßlichen über sich hinaus auf die Modifikationenlehre, in welcher diese Überwindung erfolgt. Darum eignet sich die Lehre vom Häßlichen in doppelter Hinsicht dazu, die Brücke zu schlagen zwischen der Konkretionsstufenlehre und der Modifikationenlehre.

Die vier Gegensätze des Schönen sind das minder Schöne, das Unschöne, das formal Häßliche und das inhaltlich Häßliche.

Minder schön ist bei gleich vollkommener oder unvollkommener Versinnlichung des idealen Gehalts dasjenige, was auf tieferer Konkretionsstufe steht oder innerhalb derselben Konkretionsstufe einen minder bedeutenden, weniger reichen, minder konkreten oder minder mikrokosmischen idealen Gehalt versinnlicht. Minder schön ist aber auch die vollkommenere, dem Ideale näher stehende Versinnlichung auf einer niederen Stufe im Vergleich zu der minder vollkommenen auf einer höheren.

Unschönheit ist nicht bloß ein geringerer Grad von Schönheit, sondern ein Mangel, eine Privation, eine ästhetisch unmotivierte Armut und Leerheit an Schönheit, und zwar an solchen Stellen oder in solchen Beziehungen, wo ihre Entfaltung zwar nicht durch den idealen Gehalt gefordert, wohl aber von ihm gestattet und freigegeben war. Unschönheit ist also eine relative Formlosigkeit in dem von dem höheren Formbildungsprinzip zur Entfaltung der formalen Schönheit offen gelassenen Spielraum. Wo die Armut und Leere durch den idealen Inhalt der höheren Stufe als sein Ausdrucksmittel ästhetisch gefordert ist, da kann sie nicht mehr unschön genannt werden, weil da eben keine Gelegenheit zur Entfaltung formaler Schönheit offen gelassen ist. Das Unschöne ist zugleich auch unhäßlich, d. h. es ist nicht negativ gegen das Schöne, sondern ästhetisch indifferent, wo etwas ästhetisch Differentes erwartet werden darf.

Negativ gegen die Schönheit verhält sich erst das Häßliche, das sich in ein formal Häßliches und ein inhaltlich Häßliches spaltet. Alle diese Gegensätze sind nur relativ, nicht absolut; nicht bloß das minder Schöne, sondern auch das Unschöne und das Häßliche sind es immer nur in gewissen Stücken oder in gewisser Hinsicht. Totale Formlosigkeit wäre keine bestimmte Erscheinung mehr. Absolute Diskrepanz zwischen der Erscheinungsform und dem idealen Gehalt würde es unmöglich machen, die erstere auf den letzteren zu beziehen oder ihn aus ihr zu erraten. Totale Perversität des Inhalts würde das Wesen der Idee aufheben, der es wesentlich ist, den in ihr partiell oder in gewisser Hinsicht aufgetauchten Selbstwiderspruch als solchen zu offenbaren und ideell zu überwinden.

Formal häßlich ist die Inadäquatheit des ästhetischen Scheins an die Idee, welche nur daraus entspringen kann, daß die Idee sich zwar betätigt, aber nicht die Macht gehabt hat, sich voll und ganz durchzusetzen und zum sinnlichen Ausdruck zu bringen. Während das Unschöne in den Punkten gefunden wird, die vom Inhalt der höheren Stufe formal unbestimmt gelassen werden, ist das Häßliche vielmehr da zu suchen, wo die relative Form (d. h. die Gesamtheit der niederen Stufen und der sinnlichen Erscheinung des sie überragenden Inhalts der höchsten Stufe) in irgendwelchen Teilen oder Beziehungen nicht die dem höchsten Inhalt entsprechende, sondern eine ihm widersprechende Bestimmtheit zeigt. Das formal Häßliche einer bestimmten Konkretionsstufe umfaßt also sowohl die Häßlichkeit aller von ihm eingeschlossenen niederen Konkretionsstufen als auch die Inadäquatheit auf seiner eigenen; das formal Schöne dagegen umspannt nur die Schönheit der niederen Stufen. Denn die Adäquatheit der Form zum Inhalt auf seiner eigenen Konkretionsstufe muß hier schon inhaltliche Schönheit genannt werden, weil sie vom Inhalt ausgeht und bestimmt wird, während die Inadäquatheit der Form nicht vom Inhalt, sondern von der ungefügen Form ausgeht und deshalb formale Häßlichkeit heißen muß.

Wenn inhaltlich schön das adäquate Scheinen eines logischen idealen Gehalts ist, so muß inhaltlich häßlich das adäquate Scheinen eines unlogischen, sich selbst widersprechenden, vernunftwidrigen idealen Gehalts sein. Ein minder bedeutender Inhalt ergäbe nur ein minder Schönes; die inadäquate Versinnlichung eines logischen idealen Gehalts böte nur ein formal Häßliches; der Inhalt an sich selbst kann aber wiederum nicht häßlich sein,

sondern nur seine Versinnlichung. Formal häßlich auf gleicher Stufe ist die unlogische Ausgestaltung des Logischen, inhaltlich häßlich die formal logische, d. h. logisch konsequente Darstellung des Unlogischen, sich selbst Widersprechenden. Das inhaltlich Häßliche kann frühestens beim passiv Zweckmäßigen hervortreten, wo dann die Verkehrtheit und Zweckwidrigkeit desselben auf seine Bildner zurückfällt. Erst beim Lebendigen kann Erkrankung und krankhafte Verbildung und Mißbildung, Verkehrtheit und Ungeschick der Betätigung, erst beim Individuellen Irrtum, Irrsinn, Verbrechen und Bosheit auftreten. Inhaltlich häßlich ist alles, was sich mit sich selbst, mit seiner mikrokosmischen Bedeutung und seiner teleologischen Bestimmung im Makrokosmos in Widerspruch setzt und diese Alogizität zum adäquaten Ausdruck bringt.

Solange die Idee ihre Logizität bewahrt, bestimmt sie innerhalb gewisser Grenzen auch die niederen Stufen als logische, so daß ihre Erscheinung schön ausfällt; umgekehrt, wenn sie sich selbst untreu, d. h. unlogisch wird, muß sie auch die niederen Stufen unlogisch determinieren, so daß sie häßlich erscheinen. Das inhaltlich Häßliche einer höheren Stufe bedingt sowohl das inhaltlich Häßliche der von ihm umspannten niederen Stufen, soweit es auf ihnen schon möglich ist, als auch das formal Häßliche derselben, weil die Idee durch den Selbstwiderspruch in sich gebrochen und gelähmt wird, also die Hemmungen und Störungen schwerer überwindet. So findet eine innere Potenzierung ebenso bei der Häßlichkeit wie bei der Schönheit statt, indem das Häßliche der niederen Stufen es erst recht sinnenfällig macht, wie häßlich die oberste Stufe ist, durch die es bedingt ist. Wo dagegen die oberste Stufe dem Schönen der niederen Stufen freien Spielraum läßt, da auch dem Häßlichen und Unschönen; tritt dann das Häßliche oder Unschöne auch hier ein, so addiert es sich bloß zu dem der höheren Stufe, ohne sich mit ihm zu potenzieren. Nur die Unschönheit der höheren Stufe wird durch die Häßlichkeit der niederen gesteigert, insofern die Reflexion mitwirkt, daß das in der Häßlichkeit der niederen Stufe bereits gebotene Mittel zur Hervorbringung des charakteristisch Schönen in der höheren Stufe unbenutzt geblieben ist. Formal unschön wird das Ganze auch dann, wenn die formale Schönheit der niederen Stufen die Idee der höheren Stufe vordringlich überwuchert und dadurch das größere Gefallen zurückdrängt, das man an der ungestörten Entfaltung der höheren Schönheit der höheren Stufe hätte haben können.

Wenn Schönheit und ihre Gegensätze sich auf die verschiedenen Stufen in demselben Objekt verteilen, so tritt ein Kontrast ein, der die Häßlichkeit des Häßlichen schärfer hervortreten läßt. Bei einem schönen Gerät erwartet man auch schönes Ornament, und findet sich unangenehm enttäuscht, wenn die Verzierungen häßlich sind oder unschöne Lücken zeigen; man zürnt der Häßlichkeit, die die Rolle der Schönheit spielen wollte, um so mehr, je mehr das Objekt mit ihr überladen ist. Bei der durch die höhere Stufe geforderten Formbestimmtheit der niederen tritt aber zu diesem Kontrast noch die logische Inkonsequenz, der Bruch mit der idealen Einheit des Ganzen hinzu. Dieses tritt ebensowohl dann ein, wenn die höhere Stufe Schönheit und die niedere Häßlichkeit zeigt, wie im umgekehrten Falle. Nicht bloß die Häßlichkeit niederer Stufe, wo Schönheit gefordert war, sondern auch die Schönheit niederer Stufe, wo Häßlichkeit gefordert war, erweckt ein Mißfallen an der Mißeinheit des Ganzen, welches jedes Gefallen an der Schönheit der einzelnen Momente überwiegt und darniederhält. Ist einmal die oberste Stufe häßlich (gleichviel ob mit oder ohne ästhetische Berechtigung), so kann man vom Ganzen sagen: „Je schöner, desto häßlicher,“ d. h. je mehr Mühe an Verschönerung der niederen Stufen verschwendet ist, desto mißfälliger wird der Gesamteindruck. Eine Ausnahme tritt nur da ein, wo das inhaltlich Häßliche sich mit formaler Schönheit zu umhüllen sucht, um seine Lüge und Perversität zu verhüllen; dann ist aber auch grade durch die Einheit der Idee dieser falsche Schein der Schönheit ästhetisch gefordert, der doch immer an irgendwelchen Punkten seine gleißnerische Falschheit verrät.

Nun gibt es aber, wie gezeigt, gewisse Grenzen, jenseits deren die Einbuße an formaler Schönheit niederer Stufe Bedingung für die Verwirklichung der Schönheit höherer Stufe ist. Wollte man diese relative Häßlichkeit in formaler Hinsicht ausschließen, so müßte man schon innerhalb der Stufe des mathematisch Gefälligen bei den elementarsten Bestimmungen stehen bleiben und dürfte nie zu verwickelteren oder gar irrationalen Verhältnissen fortgehen. Die Schönheit der höheren Stufe erweckt aber ein so viel größeres Gefallen, daß sie das geringere Mißfallen an der Einbuße auf niederer Stufe ganz überwindet, ohne welche sie selbst nicht realisierbar wäre. Die Verstöße gegen die Schönheit niederer Stufen werden deshalb auch in diesem Zusammenhange gar nicht mehr bemerkt, so daß es zuerst Verwunderung erregt, wenn man auf sie aufmerksam gemacht wird. Diese Verstöße gegen die

formale Schönheit der niederen Stufen ist der Preis, um den die inhaltliche Schönheit jeder höheren Stufe erkauft werden muß, d. h. unentbehrliches Mittel zur Erhebung der Schönheit von den niederen auf die höheren Stufen, oder zur steigenden Konkreszenz des Schönen. Die Häßlichkeit ist also grade so weit ästhetisch unentbehrlich, geboten und berechtigt, als sie Vehikel der Konkreszenz des Schönen ist.

Innerhalb derselben Konkretionsstufe pflegt man die höhere Konkreszenz als das Charakteristische zu bezeichnen. Die Unterschiede der Konkreszenz werden um so größer, je höher die Konkretionsstufe ist; deshalb gewinnt auch das Charakteristische, wenngleich man schon von charakteristischen Kurven sprechen kann, erst auf den mittleren Konkretionsstufen seine rechte Bedeutung und entfaltet erst auf der obersten Stufe, im Individuellen, seine volle Kraft. Die Einbuße an formaler Schönheit pflegt auf jeder Konkretionsstufe beim Charakteristischen am deutlichsten in bezug auf die unmittelbar vorhergehende Stufe sich aufzudrängen, beim Individuellen also als Abweichung vom gattungsmäßigen Ideal. Da das Charakteristische am stärksten sich auf der Stufe des Individuellen entfaltet, so erscheint häufig die Abweichung vom Gattungsmäßigen als Definition des Charakteristischen überhaupt, während sie doch nur eines der Merkmale des individuell Charakteristischen ist. Beschränkt man sich auf eine Konkretionsstufe, wie die freie Kunst auf die des Individuellen, so kann man dem obigen Satze auch die engere, aber leichter verständliche Fassung geben: die Häßlichkeit ist grade so weit ästhetisch unentbehrlich, geboten und gerechtfertigt, als sie Hilfsmittel der Charakteristik ist. Das unentbehrliche Maß formaler Häßlichkeit muß demnach um so größer sein, je konkreter und charakteristischer das Schöne ist. Durch dieses Wachstum formaler Häßlichkeit wird aber die inhaltliche Schönheit nicht verringert, sondern erhöht, also auch die Gesamtschönheit, in welcher die inhaltliche Schönheit die herrschende ist. Weil der abstrakte Idealismus an die falsche Identifikation des Schönen mit dem formal Schönen gewöhnt hat, ist es kein Wunder, daß die Vertreter des charakteristisch Schönen diese falsche Gleichsetzung festgehalten, ihren Gegensatz gegen das bloß formal Schöne als Gegensatz gegen den ästhetischen Idealismus aufgefaßt, und deshalb mit dem Ausdruck „Realismus“ zu bezeichnen gesucht haben. Diese Bezeichnung ist aber so falsch wie jene Gleichsetzung; das charakteristisch Schöne ist für den konkreten Idealismus allemal

etwas Höheres als das formal Schöne, ohne darum aus der Sphäre des ästhetischen Idealismus herauszufallen. Was an dem sogenannten ästhetischen Realismus berechtigt ist, das ist der Drang nach dem charakteristisch Schönen, der zugleich den Drang nach dem Individuellen (vgl. oben S. 61—63) einschließt.

2. Das Häßliche auf den verschiedenen Konkretionsstufen des Schönen.

Das sinnlich Unangenehme darf noch weniger als das sinnlich Angenehme eine selbständige Bedeutung im Schönen an sich reißen, sondern ist grade nur insoweit ästhetisch berechtigt, als es als Mittel der Charakteristik unentbehrlich ist. Jeder Fortschritt der Konkreszenz des Schönen auf der Stufe des mikrokosmisch Individuellen erfordert ein größeres Maß von sinnlich Unangenehmem, so z. B. von Dissonanzen in der Entwickelung der Musik oder von Darstellung der Roheit und Gemeinheit, des Elends und des Lasters in der Dichtkunst. Es ist gleich verkehrt, wenn man den Fortschritt ablehnt, weil er stärkere Zumutungen im Ertragen des sinnlich Unangenehmen an die Nerven stellt, und wenn man das verstärkte sinnlich Unangenehme, weil es dem konkreteren idealen Gehalt zum Ausdrucksmittel gedient und zum Siege verholfen hat, von diesem konkreteren idealen Gehalt losgerissen als Selbstzweck pflegt, z. B. in zwecklosen Dissonanzenfolgen oder der Schilderung des Traurigen, Grausigen, Ekelhaften schwelgt. Nicht nur das sinnlich Unangenehme, auch das sinnlich Angenehme kann charakteristisch wirken, nicht nur die Schmutzfarbe der Kröte, der Mißklang der Pfauen- und Affenstimme, sondern auch der Wohlklang der Nachtigallen- oder Menschenstimme, die Farbenzier der Schmetterlinge und niederen Seetiere. Innerhalb desselben Gattungstypus wird jedoch in der Regel die Charakteristik mit Abweichung vom sinnlich Angenehmen erkauft. So ist am sinnlich angenehmsten die Kastratenstimme, demnächst Alt und Tenor, obwohl ersterer in der Tiefe leicht etwas Männisches, letzterer in der Höhe leicht etwas Weibisches annimmt; charakteristisch für den geschlechtlichen Dimorphismus des Menschen sind Sopran und Baß, am meisten individuell charakteristisch aber Mezzosopran und Baryton. Der seelische Reiz eines individuellen Stimmklangs liegt in einem abweichenden Stärkeverhältnis der Obertöne, der sich von dem sinnlich angenehmsten Normalverhältnis entfernt. Dem Tenor Väter-

rollen (wie in der älteren italienischen Oper) oder Heldenrollen (wie in der modernen Oper) zu übertragen, ist beides eine unästhetische Konzession an den Reiz des sinnlich Angenehmen, die aus dem Gesichtspunkt des charakteristisch Schönen häßlich ist.

Mathematisch mißfällig ist Regellosigkeit, wo eine Mannigfaltigkeit von Formgliedern zur Einheit zusammenzufassen ist, Ungleichmäßigkeit, Asymmetrie, Inkommensurabilität und Disproportionalität; ihre Häßlichkeit tritt überall deutlich zutage, wo kein höheres Formbildungsgesetz sie als Mittel des charakteristischen Ausdrucks fordert. Jedes höhere Formbildungsgesetz innerhalb des mathematisch Gefälligen legt den niederen Formbildungsgesetzen derselben Stufe Einbußen an Schönheit auf, z. B. wird die Gleichmäßigkeit durch die Symmetrie zugunsten der Entgegensetzung aufgehoben, von der Kommensurabilität aber zugunsten der Vervielfachung der Größe. Die Kommensurabilität wird wiederum zerstört durch eine Proportionalität irrationaler Verhältnisse (wie im goldenen Schnitt) und die Proportionalität durch die Formbildungsgesetze der Kurven. Diese Häßlichkeit aus dem Gesichtspunkt der niederen Formbildungsgesetze trägt aber als Mittel der Charakteristik zur Schönheit der Erscheinung des höheren idealen Gehaltes bei und wird so zum aufgehobenen Moment des Schönen. Wenn man die Parabel, Kosinuskurve, Kettenlinie, konische Schraubenlinie usw. charakteristisch nennt für den Wurf, die Welle, das Gewölbe, das Pflanzenwachstum usw., so darf man nicht vergessen, daß in diesen anscheinend einfachen mathematischen Gebilden die Häßlichkeit schon mit enthalten ist, die in der Verletzung der einfacheren Formbildungsgesetze liegt. Wenn es auch nicht als ein a priori gewisses, und bei den vorhandenen Ausnahmen auch nicht als ein a posteriori sicher gestelltes Gesetz angesehen werden kann, daß alle Charakteristik im Schönen der höheren Stufen allein und ausschließlich aus der Schönheitseinbuße oder Negativität der niederen Stufen entspringt, so wird man es doch für das Gebiet des eigentlichen Schönen als empirische Regel hinstellen können, insbesondere für das freie Kunstschöne, das sich auf der Stufe des Individuellen bewegt. Das sinnlich Angenehme steht noch auf der Schwelle des Schönen, und soweit es als positiv Angenehmes charakteristisch zu wirken scheint, bezieht sich dies entweder (wie bei den Schmetterlingsfarben) nur auf das Gattungsmäßige, das noch unterhalb des freien Kunstschönen steht, oder es ist nur ein scheinbar Angenehmes, weil die inhaltliche Schönheit unbewußt in das Gebiet des sinnlich

Angenehmen hinübergreift und dort dasjenige für angenehm halten läßt, was, rein sinnlich genommen, vielmehr eine Abweichung nach der Seite des Unangenehmen ist (wie z. B. der seelenvolle Stimmklang).

Dynamisch mißfällig ist jeder Verstoß der sinnlichen Erscheinungsform gegen bekannte Naturkräfte und ihre Gesetzmäßigkeit, z. B. ein wenn auch nur scheinbares Mißverhältnis zwischen Last und Stütze, sichtbare Lasten mit unsichtbaren Trägern, sichtbare Träger (Säulen, Pfeiler, Bogen, Karyatiden) ohne sichtbare Last. Jede Naturkraft kann durch andere natürliche, oder vorausgesetzte übernatürliche Kräfte aufgewogen oder überwunden werden (z. B. im Engelflug), aber sie darf niemals ignoriert werden (z. B. in den von Schwere und Wind bestimmten Gewandfalten der schwebenden Figur). Zu seiner Charakteristik bedarf das dynamisch Gefällige des mathematisch Mißfälligen, und die höheren dynamischen Formbildungsgesetze des Verstoßes gegen die niederen. So ist z. B. die parabolische Bewegung charakteristisch für die Wurfbewegung im Vergleich zu andern Arten der Bewegung; aber charakteristisch wird eine bestimmte Wurfbewegung erst durch die Abweichungen von der Parabel, wie etwa der Luftwiderstand, die Rotation des Geschosses um eine Quer- oder eine Längsachse, oder seine Gestalt sie hervorbringt. Das Abprallen und Zerstieben des Wasserfalls und die Brandung des Meeres sind charakteristisch schön nur dadurch, daß sie die Parabel des ungehemmt fallenden Wassers oder die Kosinuskurven des ruhigen Wellenschlags stören.

Passiv zweckwidrig sind unvollkommene Geräte, die einer noch unentwickelten Technik oder einem wieder in Verfall geratenen Kunstgeschmack entsprungen sind. Als inhaltlich häßlich sind sie zugleich ästhetisch verwerflich, wo sie für sich allein auftreten; als Mittel der Charakteristik für die Versinnlichung niederer Kulturstufen oder entarteter Perioden können aber auch sie zum aufgehobenen Moment im Schönen einer höheren Stufe werden (z. B. zu Darstellungen aus dem Leben roher Naturvölker). Einen Krug findet man schöner, wenn man ihn in unsymmetrischer, als wenn man ihn in symmetrischer Projektion erblickt; man will eben die charakteristische Schönheit genießen, die auf der Stufe des passiv Zweckmäßigen durch die Asymmetrie von Henkel und Ausguß, d. h. durch die mathematische Mißfälligkeit, entsteht.

Das zweckwidrige Lebendige zeigt entweder konstruktive oder konstitutive oder funktionelle Häßlichkeit, d. h. Unangepaßt-

heit, Ungesundheit oder Ungeschicklichkeit. Nicht jedes rudimentäre Organ ist häßlich; denn es war in einer früheren Lebensperiode zweckmäßig, und hat sich den jetzigen Lebensbedingungen ausreichend angepaßt. Häßlich wird aber der Widerspruch zwischen den äußeren Lebensbedingungen und dem Bau des Organismus, der durch Zufall in sie versetzt ist, dann, wenn er durch funktionelle Anpassung allmählich in die Konstruktion hineinreflektiert wird und sich nun als Widerspruch der Grundkonstruktion zu ihrem Verwendungszweck aufdrängt, z. B. bei den jedes Gebrauchs der Vordergliedmaßen beraubten Pinguinen oder den langbeinigen Arachniden, die nicht spinnen. Solche in sich widerspruchsvolle Typen behaupten sich meistens nur beim Mangel widerspruchslos organisierter Konkurrenten, also hauptsächlich auf Schauplätzen mit armer Fauna; darum können sie in ihrer Häßlichkeit grade wieder für die Schönheit dieser Gegenden charakteristisch werden.

Kränklichkeit, Schwächlichkeit, Bresthaftigkeit, Siechtum sind um so häßlicher, je untüchtiger sie den Organismus zur Erfüllung seines Lebenszweckes machen; am häßlichsten ist der Todeskampf und die Zeichen der Verwesung des Leichnams. Sehr häßlich sind aber auch die zweckwidrigen pathologischen Reaktionen des Organismus auf Krankheitsreize, z. B. eiternde Wunden, Geschwülste, Geschwüre, Hautflechten, Aussatz, Pestbeulen u. dgl. Die Schwächlichkeit, Magerkeit, körperliche Kraftlosigkeit, der Ausdruck des Leidens unter körperlichen Schmerzen kann Mittel der Charakteristik für ein individuell Schönes, z. B. für Büßer, Heilige, Märtyrer, werden, ja sogar die Krankheit und der Tod kann es, um den Triumph des Geistes über das Leid in der Standhaftigkeit der Leidenden oder in der barmherzigen Hingebung der Pfleger und Helfer zu offenbaren. Das Ekelerregende aber muß im Wahrnehmungsschein unbedingt vermieden und darf im Phantasieschein nur mit äußerster Vorsicht angedeutet werden. Jede Ausführung des lebendig Häßlichen, die über das von der Charakteristik unbedingt geforderte Maß hinausgeht, ist ästhetisch verwerflich; auch kann sie niemals durch die Demonstration außerästhetischer Tendenzen gerechtfertigt werden.

Das funktionell Zweckwidrige kann in zu starker oder zu schwacher Kraftentfaltung, zu schneller oder zu langsamer, in steif gradliniger, oder zickzackförmiger oder geziert geschwungner Bewegung bestehen. Alle diese Arten des Häßlichen können aber wieder Mittel der inividuellen Charakteristik werden und

spielen als solche insbesondre in der Mimik, als der Kunst des bewegten Augenscheins, eine sehr wichtige Rolle.

Das gattungsmäßig Häßliche oder generell Abnorme zerfällt als formal Häßliches in das Defekte, Exzessive und Verbildete. Das Defekte entsteht entweder als Deformation durch Verstümmelung oder teilweise Verkümmerung, oder als Mißbildung durch Entwickelungshemmung, die sich bis zur Monstrosität (Zwergenhaftigkeit) steigern kann. Das Exzessive entsteht durch Hypertrophie des Ganzen oder einzelner Teile, die sich ebenfalls zur Monstrosität (Riesenhaftigkeit) steigern kann. Das Verbildete zeigt nicht bloß eine quantitative Abweichung vom Typus, sondern eine Abänderung der Zahl und Anordnung der Teile; diese entsteht entweder durch Verwachsung normal getrennter Teile (z. B. Zwillingsverwachsungen), oder durch Spaltung normal ungespaltener Teile (z. B. Verdoppelung des fünften Fingers), oder durch Vermengung simultaner polymorpher Typen (Zwitterbildungen, konträre Sexualität) oder durch Verschiebung der Zeitmaße beim sukzessiven Polymorphismus (mannbare oder greisenhafte Kinder). Im Kunstschönen heißt das gattungswidrige Abnorme, das sich unbeabsichtigt einstellt, das Inkorrekte; eine pathologisch entartete Zeit hascht jedoch auch aus perverser Absicht nach dem Abnormen, um dadurch die erschlafften Nerven kräftiger zu reizen, insbesondere nach Abnormitäten der sexuellen Sphäre und des Charakters. Eine solche Kunst ist unwahr, sofern sie die Ausnahmen der Natur als typisch darbietet. Sie hat nicht die Entschuldigung der Natur für sich, daß der ideale Gehalt bei seiner Verwirklichung an den Hemmungen und Störungen der Realität gescheitert sei. Es ist unerfindlich, warum sie sich damit bemüht, das Verfehlte in der Natur nachzuahmen, da eine Verpflichtung oder Nötigung des Menschen hierzu nicht besteht; nur die perverse Lust am Häßlichen um seiner selbst willen kann das Motiv sein, da der berechtigte Erkenntnistrieb sich anderer Formen und Mittel als der künstlerischen
ist in der glücklichen I
das unästhetisch Häßl
kann, und der Idee e
die Natur vermag. Es
Aufgabe, wenn die K
grade solche häßliche
sich gehabt zu haben.

Das inhaltliche

keit des Gattungstypus als solchen kommt da zustande, wo der unausgeglichene Widerspruch zwischen Lebensbedingungen und Konstruktion sich in den Typus hineinreflektiert und zum Widerspruch zwischen den Zwecken der Grundkonstruktion und den Zwecken der Modifikationen führt, die durch Anpassung an ihr bewirkt sind (vgl. oben S. 75—76). Solche widerspruchsvolle Typen sind meist nur Lückenbüßer einer Übergangsperiode von der Veränderung der Lebensbedingungen bis zu ihrer Ausnutzung durch widerspruchsfreie Typen. Alles, was sonst als inhaltliche Häßlichkeit von Gattungstypen empfunden wird, ist keine solche, sondern beruht entweder auf Unkenntnis des Beschauers in Bezug auf die Gattungszwecke und ihre Ablösung aus der ihnen eigentümlichen Umgebung, oder auf Hineintragung zufälliger Assoziationen, die, objektiv genommen, mit dem Typus gar nichts zu tun haben (z. B. bei der Schlange die Vorstellung des Bösen), oder gar auf Idiosynkrasien (z. B. gegen Spinnen oder Kröten). Nur der furchtlos Unbeteiligte kann einen unverfälschten ästhetischen Eindruck bekommen, nicht der, welcher sich grade vor dem Tiere fürchtet oder ekelt.

Unter Berücksichtigung dieser Abschweifungen kann man sagen, daß sowohl die inhaltliche als auch die formale Schönheit jeder Gattung in der Natur eine möglichst große, d. h. so groß ist, wie sie den Umständen nach überhaupt erreichbar war. Denn erstens ist die sichtbare Zweckmäßigkeit und die sichtbare Harmonie aller Zwecke unter dem Gesichtspunkt des Lebenszweckes der Gattung und zweitens die Entfaltung formaler Schönheit, soweit der Lebenszweck nicht von ihr beeinträchtigt wird, ein Maximum. Die formale Schönheit ist überall so groß, als die inhaltliche Schönheit es gestattet, ohne durch sie beeinträchtigt zu werden; sie bricht überall, wo der Lebenszweck es gestattet, mit Macht hervor, auch dann, wenn sie für den Lebenszweck nutzlos und gleichgültig ist, also außerhalb des Einflusses der natürlichen Zuchtwahl steht (Federschmuck der nicht brütenden Männchen und Hochzeitkleid mancher Vogelarten). Daß das formal Schöne teilweise als sekundärer Geschlechtscharakter unter dem Einfluß der sexuellen Zuchtwahl steht, ist richtig; aber auch soweit wird es von den beteiligten Tieren sicher nicht als schön, sondern als sexuell reizend empfunden. Beweis genug dafür ist der Umstand, daß vieles von den beteiligten Tieren als sexuell reizend empfunden wird, was wir formell häßlich oder sinnlich unangenehm nennen müssen. Die verschiedenen Gattungsideale haben

einen sehr verschiedenen Grad von Schönheit. Die einen sind mikrokosmischer als die andern und dadurch inhaltlich schöner; bei einigen sind die Lebenszwecke der Verstärkung der inhaltlichen Schönheit durch reichliche Entfaltung formaler Schönheit günstig, bei anderen ungünstig. Es gibt also auch minder schöne Typen, ebenso wie es solche gibt, bei denen die inhaltliche Schönheit durch eine formale Häßlichkeit in gewisser Hinsicht erkauft werden muß. Aber alles dies berechtigt nicht dazu, von inhaltlich häßlichen Gattungstypen zu reden mit alleiniger Ausnahme der in sich widerspruchsvollen.

Das individuell Häßliche kann entweder ein formal Häßliches der niederen Stufen oder der eigenen Stufe, oder es kann ein inhaltlich Häßliches sein. Schon die Konkreszenz des Gattungsideals in Altersstufen, Rassen, Völker, Standes- und Berufstypen zeigt Abweichungen vom generellen Ideal, die formal häßlich auf der Stufe des Gattungsmäßigen sind, und jede Verstärkung der Konkretion muß mit neuen Einbußen gattungsmäßiger Schönheit bezahlt werden. Die Charakteristik des konkreteren Ideals kann in der Konstruktion (z. B. schmale und gestreckte Formen), in der Konstitution (z. B. hagere, blasse Leidensgestalten), oder in der Funktion liegen (z. B. selbstvergessene Haltung und träumerische Bewegungen). Es darf weder die gattungsmäßige Häßlichkeit in dem individuell Schönen als das charakterisierende Moment verkannt werden, noch auch darf die individuelle Charakteristik vermieden werden, um die gattungsmäßige Häßlichkeit zu vermeiden; man muß sich darüber klar sein, daß die für die Charakteristik des individuell Schönen unentbehrliche gattungsmäßige Häßlichkeit aufgehobenes Moment im individuell Schönen wird. Was so für die nächstniedere Stufe des Individuellen gilt, das gilt ebenso für die tieferen Stufen, deren formale Häßlichkeit selbst schon aufgehobenes Moment im gattungsmäßig Schönen geworden ist.

Das formal Häßliche auf der Stufe des Individuellen selbst, oder die Inadäquatheit der sinnlichen Erscheinungsform an die Idee, kann nicht von der Idee selbst herrühren, sondern nur eine scheinbare sein, die aus dem Unterschied der offenen und latenten Eigenschaften entspringt. Die Idee umfaßt beide, wie die Vererbung auch der latenten Eigenschaften zeigt; die Physiognomie und der Charakter zeigen aber leicht eine Abweichung voneinander, insofern die Physiognomie auch auf latente Eigenschaften hinweisen kann und für deutlich hervortretende Charaktereigen-

schaften keine Anzeichen zu enthalten braucht. Daraus ist der Natur kein Vorwurf zu machen, weil das reale Individuum Charaktereigenschaften und physiognomische Züge von zwei Eltern, vier Großeltern und acht Urgroßeltern zusammenerbt, die sich nicht immer ausgleichen können. Von der Kunst aber kann man verlangen, daß sie uns keine Physiognomien bietet, die sich mit den zugehörigen Charakteren nicht decken; denn in der Kunst hat die Physiognomie keinen anderen Daseinszweck, als den, Versinnlichung des Individuellen Geistesgehalts zu sein, und wo die Kunst uns andere Physiognomien bietet, hält sie uns ästhetisch zum Narren. — Zwischen dem Grundstock der ererbten Charakteranlagen und den individuell hinzuerworbenen Modifikationenen kann ein ähnlicher Widerspruch eintreten, wie zwischen der Grundkonstruktion und ihren Anpassungsabänderungen. Als fremde, von außen aufgenötigte fallen diese Modifikationen noch unter die Inadäquatheit der Erscheinung zur Idee, oder unter das formal Häßliche; sobald sie aber einwurzeln, sich verhärten und das Wesen des Individuellen selbst modifizieren, schleppen sie den Widerspruch in dieses hinein, und werden dann zur adäquaten Versinnlichung eines in sich widerspruchsvollen idealen Gehalts, d. h. zu einem inhaltlich Häßlichen. Dieses Eindringen in das Wesen des Individuellen und den Erbcharakter ist jedoch seltener und noch vorübergehender als dasjenige in den groben anatomischen Bau, weil in dem weichen Material der Gehirnprädispositionen die Widersprüche sich leichter ausgleichen und zu einer neuen Harmonie führen als im harten Knochengerüst.

Das inhaltlich Häßliche entwickelt sich dagegen auf der Stufe des Individuellen auf einem Wege, der ihm auf den niederen Stufen noch verschlossen war, nämlich durch Verkehrtheit des bewußten Denkens, Fühlens und Wollens. Häßlich in diesem Sinne ist jeder Irrtum, der durch verkehrten oder unterlassenen Gebrauch der Verstandeskräfte selbst verschuldet ist, häßlich aber auch jedes Fühlen und Wollen, das die Harmonie der verschiedenen Zwecke innerhalb des Individualzweckes oder die Harmonie der Individualzwecke mit den Individualzwecken höherer Ordnung stört. Von wo auch die Verkehrtheit beginnt, ob von der Verkennung der Gliedschaft der Sonderzwecke im Gesamtzweck oder von der Überhebung des Eigenwillens über die ihm gliedlich zukommende Stellung, oder von einer Störung und Verwirrung des Gefühlslebens, immer hat sie die Tendenz, in die beiden andern Sphären überzugreifen, und das Ergebnis ist immer die inhaltliche

Häßlichkeit der Erscheinung eines solchen Individuellen. Denn die Idee wird sich selbst untreu, wenn sie ihrer gliedlichen Stellung in der Universalidee untreu wird, da sie nichts Selbständiges ist, sondern nur eine Partialidee in dieser.

Diese Diskrepanz der Individualidee kann sich in das juristische, sittliche und religiöse Bewußtsein als Verbrechen, Böses und Sünde hineinreflektieren, ebenso wie es sich in das ästhetische Bewußtsein als inhaltlich Häßliches hineinreflektieren kann. Aber ob dieser Reflex zustande kommt, hängt von besonderen Bedingungen ab, die für die verschiedenen Arten des Reflexes nicht die gleichen sind. Dem in Vorurteilen Befangenen kann als böse erscheinen, was es nicht ist; dem sittlich Verwahrlosten kann das Gefühl für die Unsittlichkeit des eigenen Verhaltens verkümmern. Das harmlos Verkehrte, das sittlich indifferent ist, kann doch ästhetisch sehr häßlich sein, und die schwerste Sünde kann sich so verborgen vollziehen, daß sie gar nicht zu einer Erscheinungsform gelangt, die ästhetisch wirksam werden könnte. Die Gebiete des Bösen und Häßlichen decken sich daher nicht, sondern überragen einander, und soweit sie sich decken, stellen sie doch verschiedene subjektive Reflexe desselben Objektiven unter verschiedenen Gesichtspunkten dar. Identisch an ihnen ist nur der ideale Gehalt, der mit dem Unlogischen behaftet ist; aber dieser ist an sich weder böse noch häßlich, sondern erscheint nur so im Lichte des sittlichen und ästhetischen Bewußtseins.

Das individuell Häßliche kann nicht mehr dadurch überwunden werden, daß es Mittel der Konkreszenz der Idee und der Charakteristik des Schönen auf höheren Konkretionsstufen wird, weil es solche nicht gibt, sondern nur noch dadurch, daß es Mittel der Charakteristik auf derselben Konkretionsstufe wird. Fragen wir aber, wie dasjenige charakteristisch Schöne beschaffen sein muß, welches das individuell Häßliche überwindet, so ergeben sich als Antwort die Modifikationen des Schönen. So führt die Lehre vom Häßlichen aus der Konkretionsstufenlehre in die Modifikationenlehre hinüber.

Ist das Häßliche ein solches, das auf exzessiver oder auf mangelhafter Entwickelung der Größe, Kraft und Geschicklichkeit beruht, so wird es überwunden entweder in dem Objekt selbst durch die Modifikationen des Erhabenen und Anmutigen, oder in der Verbindung mit andern Objekten dadurch, daß es der Gruppe zur Charakteristik dient, welche die Individualität höherer Ordnung andeutet (Ä. II, 246). Besteht dagegen das Häßliche in einem

relativ Unlogischen, das sich gegen die teleologische Weltordnung auflehnt (Irrtum, Willensüberhebung), so gestaltet sich das charakteristisch Schöne verschieden je nach der Art, wie das Unlogische im Prozeß überwunden wird. Denn nur als noch nicht überwundenes liefert das Unlogische eine häßliche Erscheinung, als vom Logischen überwundenes dagegen eine schöne, weil es das Logische nicht bloß als solches, sondern in seiner siegreichen Macht und Herrlichkeit offenbart.

Gelingt es der Berufung an die edleren Instinkte des Verirrten, die gestörte Harmonie wiederherzustellen, so ergibt sich das Rührende, führt das Unlogische sich selbst in seinen anschaulichen Konsequenzen ad absurdum, das Komische; ist der Konflikt unversöhnlich, so ergibt der Sieg des Logischen die Ausschaltung des relativ unlogischen Individuums aus dem Prozeß, d. h. das Tragische. Durch Verbindung des Komischen mit dem Rührenden oder Tragischen entspringt das Humoristische. Scheitert das relativ unlogische Individuum zwar nicht mit seiner Existenz, wohl aber mit seinem Wollen, so daß es ein in sich gebrochenes Leben zwecklos fortschleppt, so ergibt sich das Traurige, das aber durch gefühlsmäßige innere Überwindung zum Wehmütigen verklärt werden kann. Andernfalls steht das Traurige ebenso wie das kalt Gräßliche wegen seines unüberwundenen Unlogischen auf der Seite des Häßlichen.

Auch bei dem aus dem Konflikt entspringenden Häßlichen braucht das überwindende Moment nicht notwendig in demselben Individuum zu liegen, sondern kann in einem andern liegen; dann sind beide dienende Glieder zur Charakteristik der Gruppe, welche eine Individualität höherer Ordnung darstellt oder symbolisiert. Die Rechtfertigung des Häßlichen durch den bloßen Kontrast reicht nicht aus, weil das Häßliche im Kontrast um ebensoviel häßlicher erscheint wie das Schöne schöner. Dieses schadet nur dann nichts, wenn die Häßlichkeit selbst Mittel zur Charakteristik der Schönheit der Gruppe ist, der es sich als dienendes Glied einordnet. Aber es wäre eine abstrakte und unwahre Verteilung, das Unlogische bloß dem Gegenspiel und das Logische bloß dem Spiel zuzuweisen. Auch in Natur und Geschichte treten überall das relativ Berechtigte und relativ Unberechtigte miteinander in Konflikt. Auch in der Kunst muß sowohl Spiel wie Gegenspiel gleichzeitig innere Konflikte und innere Lösungen vorführen, während sie entgegengesetzte Seiten des in der Gruppe zur Lösung kommenden Konfliktes darstellen. Erst so werden die beiden ver-

schiedenen möglichen Arten der Überwindung des individuell Häßlichen miteinander vereinigt und das Individuelle zum höchsten Grade der mikrokosmischen Konkreszenz erhoben.

In Natur und Geschichte bleibt in jeder Phase des Prozesses viel Häßliches unüberwunden stehen, weil beide gar nicht die Aufgabe haben, in jedem Punkte die zukünftig vom Prozeß zu bringenden Lösungen und die makrokosmische Tragik und Komik des letzten Ausgangs mikrokosmisch vorwegzunehmen. Die Kunst dagegen soll in jedem Kunstwerk ein in sich abgeschlossenes Ganzes bieten, das keine Überwindung des Unlogischen schuldig bleibt, sondern die universelle Endlösung symbolisch antizipiert. Das Stückwerk, das die Wirklichkeit, und dasjenige, welches die Kunst bietet, verhalten sich zueinander, wie ein formlos abgebröckeltes Steinstück zu einem durch geschickte Spaltung nach Kristallisationsebenen herauspräparierten Kristall. Die Kunst verbessert nicht die Wirklichkeit, sondern hebt nur dasjenige aus ihr heraus, wodurch sie mikrokosmisches Abbild der makrokosmischen Wahrheit ist. Dies ist aber ein lediglich ästhetisches Verhältnis der Kunst zu dem idealen Gehalt, nicht etwa ein ethisches oder religiöses. Die Kunst als solche hat es mit der sittlichen und religiösen Weltordnung gar nicht zu tun, sondern nur mit demjenigen, was auch diesen Reflexen der Idee zugrunde liegt. Am wenigsten hat die Kunst die Aufgabe, das Gute zu belohnen und das Böse zu bestrafen; denn diese Aufgabe kommt nicht einmal der sittlichen und religiösen Weltordnung zu.

Aber das Häßliche drängt sich auch in die höchsten Modifikationen des Schönen ein und benutzt die Waffen für sich, die zu seiner Bekämpfung dienen sollten. Seine Auflehnung gegen seine gliedliche Stellung im Universum sucht das verirrte Individuum in die Erhabenheit prometheischen Trotzes zu kleiden, und borgt allen Zauber der Anmut, um sein verkehrtes Wollen mit verführerischer Schönheit auszustatten, und versteht es, so dem Urteilslosen bald zu imponieren, bald ihn zu blenden und zu verlocken. Es bedient sich ferner des Komischen in Gestalt von Witz, Ironie, Satire und Persiflage, um alles Schöne und Edle durch Verspottung des Unwesentlichen an ihm herabzuwürdigen, zu verdrängen und für sich Platz zu machen; es verspottet auch sich selbst in einer Weise, die dem Scheine nach der Geistesfreiheit des echten Humors nahe kommt, in der Gesinnung aber sich durch cynische Frivolität von ihm unterscheidet. Diese Imitation des Humors führt doch schließlich im Bewußtsein der eigenen Verkehrtheit nur

zu einem Galgenhumor, dem statt der tragischen Erhebung der Ekel an sich selbst, am Leben und an der Welt als Kehrseite dient. Je vollendeter aber die Verkehrtheit alle Modifikationen des Schönen für sich benutzt, um das Häßliche zu seinem Gipfel zu führen, desto deutlicher enthüllt es für den nicht ganz Unerfahrenen seine innere Lüge und Widerspruchsnatur, vollzieht eben damit das ästhetische Gericht an sich selbst und wirkt objektiv tragisch, komisch und humoristisch, während es wähnt, subjektiv tragisch, komisch und humoristisch zu wirken. So führt es zum höchsten Triumph der logischen Idee, die es vernichten zu können wähnte, freilich nur für den Blick, der sich nicht von ihm blenden läßt, sondern es durchschaut; um diese Durchschauung zu erleichtern, ist aber nun der Kontrast besonders wirksam, der die charakteristische Schönheit an der Häßlichkeit des zur Lüge entstellten Schönen erst recht deutlich hervortreten läßt, so deutlich, daß kaum noch eine aktive Überwindung durch kollidierende Individuen erforderlich ist. Darum haben neuere Dichter uns gern den Kontrast zweier Figuren vorgeführt, deren eine das Schöne in möglichst positiver, deren andre es in charakteristisch negativer Gestalt repräsentiert.

IV. Die Modifikationen des Schönen.

A. Die konfliktlosen Modifikationen.

1. Das Erhabene und das Anmutige im allgemeinen.

Die Quantität, Größe oder Kraft des Objekts sind für die Vorstellung gleichgültig, da diese nur die Verhältnisse auffaßt und die absolute Größe durch Annäherung und Entfernung oder durch Veränderung des Maßstabes in einer Kopie oder einem Modell beliebig verändern kann. Selbst beim dynamisch Gefälligen ist es nicht die dynamische Intensität als solche, die ästhetisch gefällt, sondern das Formbestimmungsgesetz der dynamischen Idee. Nicht gleichgültig aber ist die Größe und Kraft für das Gefühl, da die ästhetischen Scheingefühle, die das Objekt erregt, von seiner absoluten Größe und Energie wesentlich abhängig sind. Dasselbe Musikstück auf einer Spieluhr erregt andre Gefühle als von einer Militärkapelle von mehreren hundert Musikern vorgetragen, das Modell eines Riesendomes andre als

der Dom selbst. Jedes Objekt hat durch seinen Gattungstypus eine gewisse Größe und Kraft zugemessen erhalten; jede Abweichung von diesen nach Seite des Übermäßigen und Untermäßigen wirkt zunächst häßlich, weil gattungswidrig, und muß erst dadurch ästhetisch gerechtfertigt werden, daß es charakteristisch schön durch erregte Scheingefühle wirkt.

Das Übermäßige der Kraft, und auch dasjenige der Größe, Muskulatur, Bewaffnung, soweit es auf eine überlegene Macht schließen läßt, erweckt in einem reell Beteiligten, auch wenn er nur bedingungsweise mit ihm in Konflikt kommen kann, Scheu, Furcht, Angst, Neigung zur Flucht, oder auch trotzigen Kampfesmut trotz schlechter Siegesaussichten, und jedenfalls hütet man sich, es noch zu stärken und seine Position zu verbessern. Das Untermäßige und Schwache, das Mühe hat, sich im Kampf ums Dasein zu behaupten, und darauf angewiesen ist, sich an die Umgebung anzupassen und durch freundliches Entgegenkommen ihr Wohlwollen zu gewinnen, erweckt dagegen Mitleid, Herablassung, Großmut, Gönnerschaft, da man ihm unbesorgt Schutz und Förderung angedeihen lassen kann. Das vom Übermächtigen erregte reaktive Gefühl ist eine Depression des Selbstgefühls, also Unlust, das vom Untermächtigen erregte dagegen eine Beförderung des Selbstgefühls, also Lust. Sind die Gefühle nur ästhetische Scheingefühle, so mildert sich zwar die Furcht und Angst zum bloßen Schein, aber dafür fällt auch die Hoffnung auf Rettung durch Flucht oder auf rühmlichen Sieg über den Gegner trotz seiner Überlegenheit hinweg. Überschreitet die Übermächtigkeit des Objekts ein gewisses Maß, so tritt die Depression des Selbstgefühls schon durch den bloßen Kontrast ein, ohne daß es der realen oder ästhetisch scheinhaften Furcht als Mittelglied bedürfte. Das Übermäßige und Übermächtige wirkt *imponierend*, das Untermäßige und Untermächtige wirkt *gewinnend*; das Imponierende erregt reaktive *Unlust*, das Gewinnende reaktive *Lust*. Erfahrungsmäßig ist aber die ästhetische Lust am Imponierenden größer als die am Gewinnenden; es muß also noch eine *andre* Lustquelle hinzukommen, und diese kann nur in den erregten *sympathischen* Scheingefühlen liegen.

Dem realen übermächtigen Objekt gegenüber können sympathische Scheingefühle nur dann auftauchen, wenn reale Furcht ausgeschlossen oder vergessen ist, und wenn auch die reaktiven Gefühle nur als ästhetische Scheingefühle im Bewußtsein sind, d. h. wenn das Objekt bloß als ästhetischer Schein aufgefaßt wird.

Dem Kunstschönen gegenüber ist diese Geistesfreiheit von selbst gegeben. Indem die ästhetische Betrachtung das Schein-Ich in den Schein projiziert, genießt es die Überlegenheit des Objekts als eigene, selbst dann, wenn es Naturmächte sind, denen sie ihre individuelle Beseelung erst leihen muß. Was im ersten Augenblick das Selbstgefühl niederdrückte, das erhebt es im zweiten Augenblick, indem es das Ich über sich selbst hinaushebt; so wird das Imponierende zum Erhebenden; die Unlust der Depression wird in dem Maße durch die Lust der Erhebung verdrängt, als die ästhetische Selbstversetzung des Ich ins Objekt gelingt, kehrt aber auch zurück, wenn diese durch Ermüdung oder Ablenkung der Aufmerksamkeit erlischt. Die Depressionsunlust ist unabhängig davon, ob das Objekt ästhetisch wirkt oder nicht, und ob das Subjekt es ästhetisch auffaßt oder nicht; die Erhebungslust dagegen hängt davon ab, daß das Subjekt zur ästhetischen Auffassung fähig und bereit ist, und daß das Objekt der ästhetischen Auffassung etwas Positives zu bieten hat, also weder unschön noch häßlich, sondern schön ist. Erhebend ist nur das schöne Imposante oder imposant Schöne, und dieses heißt erhaben im weiteren Sinne oder relativ erhaben.

Das Mitleid mit dem Untermäßigen und Schwachen wird leicht durch Verachtung überwogen; denn das Ohnmächtige hat kein Recht zum Dasein und zur Behauptung im Kampf ums Dasein. Als minder Angepaßtes und Zweckmäßiges ist es auch häßlicher als das Übermächtige. Um diese Häßlichkeit zu mildern, bedarf es weit dringlicher der formalen Schönheit als das Übermächtige; um sich der Verachtung zu entziehen, muß es noch außer der formalen Schönheit positive Eigenschaften besitzen, die es liebenswürdig machen. Als eine formalschöne Gestalt ist das Untermäßige niedlich, als graziös bewegte Gestalt ist es zierlich, weil es geringere Lasten zu bewegen hat und schlanker, kleiner, beweglicher, biegsamer, gelenkiger, geschmeidiger und flinker ist. Zur Niedlichkeit und Zierlichkeit muß aber noch Lieblichkeit hinzukommen, d. h. es müssen zu den körperlichen Eigenschaften noch solche des Charakters und Gemüts hinzutreten, die sich physiognomisch-mimisch und durch Sprache und Handlungsweise versinnlichen, vor allem Fähigkeit und Willigkeit zur Anpassung an andre, seelische Schmiegsamkeit, Bereitschaft zur Unterordnung, freudige Dankbarkeit, opferwillige Hingebung, Zuvorkommenheit und Heiterkeit. Der Gipfel derselben ist die Holdseligkeit, d. h. die Einheit von Huld und idealer Heiterkeit des Ge-

müts, welche eine ungetrübte Harmonie der Triebe und Neigungen oder eine „schöne Seele“ als ihre Bedingung voraussetzt. Der Ausdruck dieser Liebenswürdigkeit heißt das seelisch Anmutige im Gegensatz zu dem körperlich Anmutigen der Bewegungsgrazie, das einer niederen Konkretionsstufe angehört. Erst beide Seiten vereint machen das Anmutige in seiner vollen Bedeutung aus.

Beide Bestandteile desselben müssen unbewußt sein, wie denn das Naive an sich selbst schon anmutig wirkt. Wie die bewußte Bewegungsgrazie in Ziererei und Affektation umschlägt, so die bewußte seelische Anmut in Koketterie. Anmutig ist nicht bloß das „schwache Geschlecht“, das hauptsächlich wegen seiner Anmut das „schöne Geschlecht“ heißt, sondern auch die Kinder, kleinen und jungen Tiere; anmutig ist auch eine Landschaft, die den Bedürfnissen des Menschen entgegenkommt und Frieden und Heiterkeit zu atmen scheint. Die Schmiegsamkeit und Sanftheit der Linien (des welligen Bodens, des geschlängelten Baches, der graziös schwankenden Baumwipfel) ist noch objektiv, die behagliche, friedliche Heiterkeit aber schon subjektive Hineintragung, ebenso wie der der Pflanzenwelt und dem Blumenreiche von Dichtern geliehene Stimmungsgehalt.

Für gewisse Lebensaufgaben ist der Schwächere aber Gewandtere dem Stärkeren aber Plumpen überlegen. Ohnmächtig ist die seelische Anmut nur gegenüber der brutalen Gewalt, die sich ihrer Schonungslosigkeit gegen den Schwachen nicht schämt und das Holdselige nicht zu würdigen weiß. Je mehr die Kraft sich auf sich selbst besinnt, desto bereitwilliger wird sie, der Holdseligkeit und Anmut als einer Gottesgabe zu huldigen, die edler und beglückender ist als Kraft, und durch liebreiches Geben seliger wird als alles Nehmen. So wird die Anmut selbst zu einer Macht andrer Art, zu etwas Beneidenswertem, das in gewisser Hinsicht höher steht als Größe und Gewalt. — Sobald das ästhetische Subjekt diesen Eindruck gewonnen hat, hört auch die Selbstversetzung des Schein-Ich in das anmutige Objekt auf, eine Herablassung zu sein, und wird vielmehr als eine Ergänzung der eigenen Mängel empfunden, die Lust erweckt, ohne das Selbstgefühl zu deprimieren. Während beim Erhabenen die reaktive Unlust mit der sympathischen Lust kollidiert und von letzterer überwogen werden muß, addiert sich beim Anmutigen die reaktive Lust der Gönnerschaft mit der sympathischen der Selbstversetzung in das Holdselige. Das Erhabene siegt durch seine Stärke und läßt den

Überwundenen seinen Sieg mitgenießen; das Anmutige schöpft aus sich eine geistige Macht, die seine physische Niederlage in Sieg verwandelt.

So ist das Anmutige (als Einheit des körperlich und seelisch Anmutigen) der wahre Gegensatz des Erhabenen im weiteren Sinne. Die Gegensätze, die man ihm sonst noch beizufügen versucht hat, sind nicht zu solchen geeignet, z. B. das Reizende oder das Rührende. Reizend ist nicht bloß das Liebliche, Liebreizende, sondern auch das Erhabene, Furchtreizende, ferner die höheren Grade des sinnlich Angenehmen und Unangenehmen, das Widrige, Ekelhafte usw. Es ist also ein viel weiterer Begriff, der nicht nur das andre Gegensatzglied, sondern auch vieles außerhalb des Gegensatzes Belegene mit unter sich befaßt; auch haftet ihm zu sehr die Beziehung auf die sinnliche Realität an, als daß nicht die ästhetische Verwendung dieses Begriffes immer wieder zu Mißverständnissen führen sollte. Das Rührende steht als Weiches, Süßes und Mildes dem Harten, Herben und Strengen gegenüber; aber nicht alles Erhabene ist hart, herb und streng, z. B. die Ergebenheit des Duldens oder die abgeklärte Hoheit des Weisen, oder die patriotische Erhebung oder religiöse Andacht, die beide tief gerührt sein können. Vieles, was zur Erhabenheit im offenbaren Gegensatz steht, kann nicht als ein Rührendes bezeichnet werden, z. B. die formale Schönheit in kleinem Maßstab und die Bewegungsgrazie. Für die Einheit des Niedlichen, Zierlichen und Lieblichen wird sich schwerlich eine passendere Bezeichnung finden lassen als die des Anmutigen.

Das Erhabene erreicht den Gipfel seiner Wirkung, wenn es zum unermeßlich Erhabenen wird, d. h. wenn seine Überlegenheit über den Beschauer für die Anschauung als eine unvergleichliche, inkommensurable und darum absolute erscheint. Die Anschauung verwechselt leicht das, was sie nicht ausmessen kann, mit einem Unendlichen, und hält an dieser Verwechselung auch dann fest, wenn das begriffliche Denken die Relativität und Kommensurabilität der Größe und Kraft wohl einsieht. Das unermeßlich (oder dem Anschein nach absolut) Erhabene ist das Erhabene im eminenten oder engeren Sinne. Es hat keinen Gegensatz, weil das unermeßlich Winzige und Schwache sich der Anschauung entzieht. Mikroskopisch kleine Wesen erscheinen unter dem Mikroskop als Ungetüme; unsichtbare Blumengeister, Elfen und Wichtelmännchen mit unhörbar feinen Stimmen stellen sich bei der Vermenschlichung für die Anschauung bloß als end-

liche kleine Wesen mit schwachen Stimmen dar. Die Ästhetik darf den Begriff des Erhabenen nicht auf das absolut Erhabene beschränken, weil das relativ Erhabene im weiteren Sinne doch tatsächlich auch schon imposant und erhebend wirkt, wenn auch in geringerem Maße, und weil das Niedliche, Zierliche, Liebliche und Anmutige das Erhabene als seinen Gegensatz fordert, ihn aber nur an dem relativ Erhabenen findet.

2. Das Erhabene und das Anmutige auf den verschiedenen Konkretionsstufen des Schönen.

Auf der Stufe des sinnlich Angenehmen stellt das Übermächtige sich als das hervorstechend Eindringliche dar, für das Auge als das Strahlende, Blendende, Glänzende, Grelle, Farbenglühende, für das Ohr als das Dröhnende, Schmetternde, Scharfe, Schneidende; als Ausdrucksmittel eines idealen Gehalts gibt es sich als das Prächtige. Das Anmutige muß dagegen alles dies vermeiden, sich auch vor dem Düstern und vor scharfen Kontrasten hüten, neigt aber zu raschem Wechsel und leichter Beweglichkeit, während das Imposante die gleichmäßige Dauer starrer Selbstbehauptung bevorzugt (z. B. Orgelpunkt).

Das mathematisch Gefällige kann nur mittelbar den Eindruck des Erhabenen hervorbringen, insofern das zeitlich oder räumlich sehr Ausgedehnte als Symptom eines dynamisch Übermächtigen aufgefaßt wird durch unvermerkte Reflexion auf die Größe der Kraft, die erforderlich war, es zu produzieren, oder die erforderlich wäre, es aufzuheben oder seine leere Weite zu füllen. Das Objekt erscheint erhaben im engeren Sinne, wenn es einerseits zum messenden Vergleich einladet, also nicht unter Bedingungen steht, die von vornherein von ihm abschrecken oder ihn unmöglich machen, und wenn es andrerseits die Durchführung der Messung so weit erschwert, daß es als unermeßlich groß erscheint und die Verwechselung mit einem unendlich Großen erleichtert. Solche Umstände sind z. B. Dämmerung, Dunkelheit, die zwar noch die Abmessungen erkennen läßt, aber die feinere Gliederung verwischt, Gestaltlosigkeit, nebelhafte Verschwommenheit; aber sie befördern nur da die Erhabenheit des Eindrucks, wo diese aus extensiver Größe entspringt. Das Anmutige bekundet sich im Formenspiel.

Auf der Stufe des dynamisch Gefälligen tritt zu den Symptomen der Stärke des Sinnenreizes und der großen Ausdehnung

des Objekts noch der Rückschluß aus den mechanischen Wirkungen hinzu, z. B. aus der geschätzten Gewichtsgröße der getragenen Massen, aus ihrer Hubhöhe, ihrer Geschwindigkeit und den Deformationen, die ihr Druck oder Stoß in andern Körpern hervorbringt (Zusammendrückung, Durchbohrung, Zertrümmerung, chemische Zerstörung, Verbrennung usw.). Die Versinnlichung der potentiellen Kraft wirkt wegen ihrer Verborgenheit und scheinbaren Unbestimmtheit imposanter als das statische und mechanische Moment, z. B. die gespannte Erwartung vor dem Ausbruch der Kraft oder die stete Beschleunigung nach dem Ausbruch. Es kommt hier besonders das unorganische Naturerhabene in Betracht; wenn dieses in seiner Maßlosigkeit jede Formgrenze überschreitet, erscheint es als erhaben im engeren Sinne, weil der Mensch sich mit solchen Naturkräften nicht messen kann.

Im passiv Zweckmäßigen hat das Anmutige breiten Spielraum; das Erhabene im weiteren Sinne zeigt sich als symbolisches auch bei Geräten, als reelles fast nur bei Bauwerken, zu denen man auch technische und maschinelle Anlagen rechnen kann. Das Erhabene im engeren Sinne zeigen nur wenige Bauwerke, die immerhin hinter dem unorganischen Naturerhabenen zurückstehen. Erst die Reflexion, daß es Menschenkraft war, die sie hervorgebracht hat, verleiht ihnen einen symbolischen Abglanz von der geistigen Erhabenheit des Menschen.

Das Erhabene im engeren Sinne verschwindet als physische Kraft auf den höheren Konkretionsstufen bei den realen Objekten und zieht sich einerseits auf die physische Erhabenheit von Phantasiegeschöpfen, andrerseits auf die geistige Erhabenheit der Menschen und Götter zurück. Die Erhabenheit im weiteren Sinne bleibt aber auch bei Pflanzen, Tieren und Menschen bestehen, und zeigt sich auf der Stufe des Lebendigen als das Athletische (ein auch auf Tiere übertragbarer Begriff).

Das Gattungsmäßige imponiert in den kolossalen Typen (Riesenbäumen von staunenswertem Alter, Walfisch, Mammut, Fabeltieren, Fabelmenschenarten und übermenschlichen Fabelwesen) und in Waffen, die nicht bloß furchtbar ohne Kraftentfaltung wie die Giftwaffen, sondern furchtbar durch ihre Gewalt sind (Gebiß, Pranken, Schwanz). Die Kulturvölker erscheinen durch ihre überlegene Macht über die Naturkräfte den Naturvölkern geistig erhaben. Anmutig sind die schwachen, friedlich heitern, sanften, anschmiegsamen und graziösen Typen (Reh, Vögelchen, Elfen). Die Erhabenheit eines vorhandenen oder vorausgesetzten

Übermächtigen wird durch Grauen (Ungewißheit und Unbestimmtheit der drohenden Gefahr) gesteigert; das Grauenhafte ohne Grundlage eines Übermächtigen ist nicht erhaben, sondern einfach häßlich. Das unheimlich Geisterhafte, zu dem auch das Fatum gehört, ist ein Mittelding zwischen natürlichem und geistigem Erhabenen und ist noch nicht zur Stufe des Individuellen vorgedrungen.

Auf der Stufe des Individuellen vollzieht sich die Steigerung des Erhabenen vom natürlichen zum geistigen. Der höhere ideale Inhalt kann nicht als solcher eine größere Erhabenheit verleihen, sondern nur dadurch, daß er mit einer Kraft von höherer Leistungsfähigkeit verbunden auftritt, welche die niedere Kraft überwindet, fesselt und beherrscht. Nur durch dynamische Überlegenheit ist die geistige Kraft erhabener als die rohe Naturgewalt, die sittliche Kraft erhabener als die des Bösen, die tragische Verneinung des Willens zum Leben erhabener als seine Bejahung. Der Eindruck der Erhabenheit wird um so mächtiger, je besser es gelingt, die Überwindung eines anerkannt Erhabenen durch etwas noch Mächtigeres zu versinnlichen, womöglich in aufsteigender Stufenreihe. Nur auf rohen Kulturstufen, wo die überlegene Macht des Geistes noch nicht begriffen ist, gilt an Göttern und Menschen die natürliche Kraft als das Wertvolle und Imposante, werden z. B. die Götter als starke Tiere oder als kolossal große Menschen mit vielen Armen und Augen dargestellt, und die Athleten als die einzigen Helden gepriesen. Später erhalten die Götter vergeistigte Gestalt und wirken durch ihren Wink oder ihr Wort oder ihren bloßen Willen das Größte; an Stelle der Haudegen treten die genialen Organisatoren und Strategen und die disziplinierten, zur geistigen Selbsttätigkeit erzogenen Krieger. Wo im Heer und auf der Bühne jetzt noch die das Mittelmaß überragende Körperlänge als ein Vorzug gilt, obwohl sie die geistige Leistungsfähigkeit des Gehirns schwächt und die Widerstandsfähigkeit des Körpers gegen Krankheiten ebenso wie seine Gewandtheit und Ausdauer verringert, da liegt ein anachronistisches Überlebsel aus barbarischen Zeiten vor und eine Verkennung der Überlegenheit des geistig Erhabenen über das physisch Erhabene.

Wer bloß auf das unorganische Naturerhabene oder bloß auf das geistig Erhabene in seiner vornehmsten Zuspitzung blickt, kann in den Irrtum verfallen, das Erhabene in dem Überragen der Erscheinung über die Idee oder der Idee über die Erscheinung

zu suchen. Tatsächlich hat aber in beiden Extremen der ideale Gehalt die ihm adäquate Form als sein Ausdrucksmittel gefunden, die dürftige Idee des dynamisch Exzessiven an einer jede Schranke mißachtenden und darum relativ formlosen Form, die reiche und fein durchgebildete Idee des geistig Individuellen an der geistig-willensmäßigen Überwindung und Beherrschung der imposanten Kraftmassen von Menschen und Naturgewalten. Wäre die Adäquatheit von Inhalt und Form beim Erhabenen aufgehoben, so wäre es gar keine, wäre sie auch nur gestört, so wäre es mindestens eine unvollkommene ästhetische Kategorie. Auch im Mysteriösen liegt die Erhabenheit nicht; denn mysteriös ist auch alles Schöne schon von den untersten Stufen an, und sowohl das Erhabene wie das Schöne liegen in dem, was sich von idealem Gehalt offenbart, nicht in dem, was davon unoffenbart zurückgehalten wird.

Von zwei Erhabenen ist dasjenige erhabener, welches bei gleicher Adäquatheit der Form an den idealen Gehalt den höheren idealen Gehalt besitzt, oder bei idealem Gehalt von gleicher Bedeutsamkeit die adäquatere Form besitzt. Dieser vom Schönen im allgemeinen gültige Satz bleibt auch beim Erhabenen ebenso wahr wie der andre, daß bei gleich adäquater Form doch um so mehr vom Inhalt der ahnungsvollen unbewußten Perzeption überlassen bleibt, auf je höherer Konkretionsstufe der Inhalt steht, und je bedeutungsvoller er auf seiner Stufe ist. Mit andern Worten: je mikrokosmischer das Schöne oder Erhabene wird, desto mysteriöser wird es auch; am mysteriösesten ist darum nicht das unorganische Naturerhabene, auch nicht, wenn es in Nacht und Nebel verhüllt ist, sondern das geistig Individuelle der vornehmsten Art, das Genie und das Walten der Vorsehung.

Als mikrokosmisches zeigt das Schöne eine doppelte Stellung im Makrokosmos: entweder spiegelt es die Förderung des Ganzen durch den Wettstreit und Kampf ums Dasein der Glieder, oder sein Gedeihen durch ihre gegenseitige Unterstützung und Anpassung aneinander ab. Die erstere Seite des Mikrokosmischen ist der Entfaltung des Erhabenen, die letztere der des Anmutigen günstiger. Wenn innerhalb der Erscheinungswelt die friedliche Korrelation ein wertvolleres Ziel scheint als der Streit, und dadurch die heitere Milde des Anmutigen einen Vorsprung vor der abwehrenden und angreifenden Strenge des Erhabenen zu erhalten scheint, so kehrt sich das Verhältnis um, wo das Erhabene sich über die Sphäre der Erscheinung selbst erhebt und

im Tragischen zur Weltüberwindung gelangt; denn dorthin vermag das Anmutige ihm nicht zu folgen.

Dasselbe Objekt kann nicht in derselben Hinsicht und auf demselben Punkte zugleich erhaben und anmutig sein; wohl aber kann es in einer Beziehung relativ erhaben, in einer andern anmutig sein. Es ist sogar eine ästhetische Forderung, daß das Erhabene nach allen den Beziehungen, wo seine Erhabenheit ihm dies gestattet, so anmutig als möglich sei, um seine Erhabenheit in der einen Richtung durch den Kontrast zu steigern. Nur das Erhabene im engeren Sinne unermeßlicher Überlegenheit entrückt das ganze Objekt der Sphäre des Anmutigen. Im Körperlichen ist Erhabenheit und Anmut schwerer vereinbar als im Geistigen, weil das erstere ärmer an Beziehungen ist. Riesenkraft und Bewegungsgrazie widerstreben einander mehr als Charaktergröße, erhabene sittliche Gesinnung, religiöser Heroismus und sanftmütiges Heldentum des Duldens einerseits und seelische Anmut andrerseits, die ja auch in der harmonischen Sänftigung der Leidenschaften eine milde Stärke zeigen kann.

Das Bewußtsein der eigenen Erhabenheit, das sich in der Erscheinung ausdrückt, heißt Würde; diese ist bemüht, alles zu vermeiden, was die Erscheinung der Erhabenheit beeinträchtigen könnte, die eigne Überlegenheit aber recht sinnenfällig zu machen. Dieses Bestreben wird um so stärker sein, auf je künstlicheren, konventionelleren und zweifelhafteren Grundlagen die Überlegenheit ruht, und je größer deshalb die Gefahr ist, sie nicht anerkannt oder mißachtet zu sehen. Die bloß eingebildete Erhabenheit wirkt komisch, die Würde, die selbst nicht an ihre Erhabenheit glaubt, sondern diesen Glauben nur affektiert, häßlich. Mit dem Gravitätischen, das der Würde zum Ausdruck dient, wird leicht die bloße Plumpheit und Schwerfälligkeit verwechselt, und diese Verwechselung verleitet dann weiter dazu, Würde leihend da hineinzutragen, wo jedes Bewußtsein der Erhabenheit fehlt (z. B. in Ochs und Esel). Die Steigerung des Gravitätischen führt zum Majestätischen der Erscheinung. — Das Anmutige bedarf der Naivität; das Bewußtsein der Anmut zerstört sie und setzt die affektierte Anmut (Koketterie) an Stelle der verlorenen wahren. Die Anmut ist deshalb nicht so in eine zweite Potenz der Subjektivität zu erheben, wie es mit der Erhabenheit in der Würde geschieht. Erhabenheit und Würde haben darum auch nur den gemeinsamen Gegensatz der Anmut, da die Koketterie häßlich ist. Die Erhabenheit, die von Reflexion auf sich selbst noch frei ist,

kann sich viel eher mit der Anmut verbinden, als die Würde, die um so mehr Einbuße durch Anmut erleidet, je konventioneller sie ist.[1])

3. Das einfach Schöne oder rein Schöne.

Das einfach oder rein Schöne darf nicht als das eigentliche, echte oder wahre Schöne mißverstanden werden, sondern bedeutet nur dasjenige Schöne, von dem man noch keine Modifikation aussagen kann, was also nichts weiter als schön ist. Es ist das noch nicht modifiziert Schöne, also der indifferente Ausgangspunkt aller Modifikationen, der ihnen eigentlich gar nicht koordiniert gegenübergestellt werden darf, als ob er nun auch schon eine Modifikation wäre. Es ist das konfliktlos oder widerspruchslos Harmonische; aber diese Definition ist zu weit, weil sie auch das Erhabene und Anmutige umfaßt. Dem Anmutigen ist es wesentlich, Konflikte zu vermeiden, dem einfach Schönen nicht, wenn es auch die dargebotene Gelegenheit zu Konflikten nicht so nachdrücklich und bereitwillig aufnehmen wird wie das Erhabene. Auch das Erhabene ist nicht bloß im Konflikt und durch ihn erhaben, sondern war es schon vor ihm und bleibt es auch nach ihm; auch das seelisch Anmutige kann sich durch Konflikte und Prüfungen zu seiner Harmonie geläutert und vertieft haben; so kann auch das rein Schöne durch frühere Konflikte hindurchgegangen sein.

Das einfach Schöne ist dasjenige konfliktlos Schöne, das sich noch nicht einmal zum Erhabenen oder Anmutigen differenziert hat. Es hat innerhalb seiner Sphäre keine Unterarten, die als Modifikationen bezeichnet werden könnten; es ist nur negativ zu definieren, soweit es einfach oder rein schön ist, und positiv nur, soweit es einfach oder rein schön ist. Die in ihm zur Erscheinung gelangende dynamische Mächtigkeit darf sich, objektiv genommen, nicht zu weit von der Norm des Gattungsmäßigen, subjektiv bezogen, nicht zu weit von der normalen Mächtigkeit des ästhetischen Subjekts entfernen. Da alle Erhabenheit und Anmut auf einem Verhältnis beruht, so kann dasselbe Objekt, das in einer Umgebung einfach schön ist, im Kontrast mit einer sehr unterlegenen erhaben, in dem mit einer sehr überlegenen niedlich und zierlich erscheinen (der Mensch unter Menschen, Zwergen oder Riesen).

Das rein Schöne ist in der Konkretionsstufenlehre bereits be-

[1]) **Über den Begriff des Erhabenen und seinen Gegensatz in der bisherigen Ästhetik vergl. Ä. I, 379—410.**

handelt; aber nicht die Gesamtheit der niederen Konkretionsstufen, die im Verhältnis zum Individuellen das Formalschöne heißen, deckt sich mit dem rein Schönen, ebensowenig, wie die Stufe des Individuellen sich mit der Gesamtheit der Modifikationen deckt. Vielmehr kreuzt sich die Einteilung des Schönen nach Konkretionsstufen und nach Modifikationen; denn die Modifikationen reichen, wie gezeigt, auch in die niederen Konkretionsstufen mehr oder weniger tief hinein, und das rein Schöne findet auch auf der Stufe des Individuellen seinen Platz (Ä. II, S. XII). Aber soviel ist richtig, daß das Übergewicht des einfach Schönen um so größer wird, je tiefer man in der Reihe der Konkretionsstufen hinabsteigt, und daß der höchste Tummelplatz der Modifikationen erst auf der Stufe des Individuellen ist.

Auch das einfach Schöne ist schon in zweifachem Sinne subjektiv zu nennen, erstens generell, sofern die der Menschheit gemeinsame subjektive Geistesanlage den ästhetischen Schein und gewisse ästhetische Scheingefühle hervorbringt, zweitens spezifisch und individuell, insofern durch besondre Anlagen auch eine subjektive Besonderheit des ästhetischen Scheingefühls bei demselben Objekt bedingt ist. Aber das einfach Schöne muß nur dazu subjektiv sein, um überhaupt Gegenstand der ästhetischen Auffassung zu sein; das Bestreben geht aber dahin, es als das aufzufassen, was es objektiv, d. h. hier ohne Rücksicht auf sein Verhältnis zum Subjekt, ist. Beim Erhabenen und Anmutigen hingegen tritt eine Subjektivität zweiter Potenz ein; denn das Objekt wird ästhetisch geschätzt nach Maßgabe der Mächtigkeit, Über- oder Unterlegenheit, die es im Verhältnis zu der des Subjekts besitzt. Die Grenzen der Anwendung dieser ästhetischen Kategorien auf ein bestimmtes Objekt müssen sich also je nach der Beschaffenheit des Beschauers verschieben, d. h. sie müssen beim Menschen anthropologisch bedingt sein. Begrifflich aber sind diese Kategorien ganz allgemein notwendig, also nicht anthropologisch bedingt, sondern sie müssen überall da auftreten, wo ästhetische Auffassung zustande kommt, auch wenn die Größen- und Kraftmaße der Beschauer ganz andre als beim Menschen sind. Aber auch beim Menschen sind die Grenzen der Anwendung dieser ästhetischen Kategorien keine zufälligen, sondern universell bestimmt, da ja die Größen- und Kraftmaße sowohl des Menschen als auch seiner Objekte in einem teleologisch gesetzmäßigen Verhältnis stehen. Das geistig Erhabene und die seelische Anmut sind überhaupt von solchen äußeren Maßstäben unabhängig und weisen auf die mikrokosmische Beschaffenheit des

Menschengeistes zurück, durch die er grade das bloß Anthropologische überschreitet und sich zum Glied und Symbol des Makrokosmos erhebt.

V. Die Modifikationen des Schönen.

B. Die konflikthaltigen Modifikationen.

1. Die immanente Lösung des Konflikts.

Die konflikthaltigen Modifikationen, mit Ausnahme des Gräßlichen und Traurigen, treten auf den fünf unteren Konkretionsstufen noch gar nicht auf, sondern erst auf der Stufe des Gattungsmäßigen, z. B. in den Kämpfen der Tiere verschiedener Gattungen gegeneinander. Es kann sich hier das Rührende als Opferwilligkeit, Hingebung, zärtliche Sorgfalt, Treue und Großmut entfalten, auch das Komische beim Überlisten des stärkeren Tieres durch das schwächere, obwohl dabei teils schon individuelle Züge hervortreten, teils (wie bei der Tierfabel) ein leihendes Hineintragen menschlicher Eigenschaften in die Tiere stattfindet. Erst die Stufe des Individuellen bietet den konflikthaltigen Modifikationen den eigentlichen Schauplatz ihrer Entfaltung.

Den Übergang aus dem rein Schönen und dem Anmutigen in die konflikthaltigen Modifikationen macht das Idyllische, das sich nicht gleichgültig, sondern negativ und ausschließend gegen den Konflikt verhält. Das Idyllische zeigt ein sanftes friedliches Behagen ohne tiefere geistige Bedürfnisse und ohne Affekte und Leidenschaften; das Gefühlsleben ist auf so milde Töne gestimmt und die Harmonie der möglichst anspruchslosen und bedürfnislosen Individuen zu ihrer Umgebung eine so vollständige, daß gar keine Konflikte, weder innere noch äußere, entstehen können. Das Idyllische ist in kleinen Zustandsbildern berechtigt, die auf Handlung verzichten, oder in größere Handlungen als kontrastierende Episoden und Ruhepunkte eingeflochten sind. Das Idyllische im weiteren Sinne gestattet über das Zustandsbild hinaus das leise Wellengekräusel solcher Gefühle und Strebungen, die durch ihre Milde des versöhnlichen Ausgleichs sicher sind, geht aber damit schon in das Rührende über. Der konflikthaltige Prozeß ist mikrokosmischer und darum schöner als der konfliktlose Zustand; der Prozeß kann nur aus einem Nichtseinsollenden, Überwindungsbedürftigen, Unlogischen entspringen. Als ungelöster

ist der Konflikt häßlich, weil er die logisch geforderte Überwindung des Unlogischen schuldig bleibt; nur als gelöster ist er schön, dann aber auch schöner als das (zufällig oder geflissentlich) konfliktlos Schöne.

Der bloß innere und der bloß äußere Konflikt sind nur Bruchstücke des vollen und ganzen Konflikts; der zugleich innere und äußere Konflikt ist mikrokosmischer als sie. Der innere Konflikt spiegelt mehr vom äußeren ab als dieser von jenem; auch zeigt er das seelisch Individuelle und erregt lebhaftere Scheingefühle, während der äußere kalt und gleichgültig läßt, weil er für die Individuen kein wärmeres Interesse erwecken kann. Der bloß innere Konflikt hat sein gutes Recht in den subjektiven Künsten (Lyrik, Musik, Landschaftsmalerei); der zugleich innere und äußere führt in den übrigen Künsten das Schöne zu seinem Gipfel; der bloß äußere hat nur eine sehr beschränkte Geltung, wo die gleichzeitige des inneren Konflikts unmöglich ist, und wo man sich nicht um den Konflikt, sondern nur um das mit ihm gelegentlich zur Schaustellung Gelangende bekümmern soll. Das ist aber nur in untergeordneten und mehr oder weniger entarteten Kunstgebieten der Fall, z. B. im Ausstattungsstück, historischen Ballett, Mord- und Spektakelstück, Hintertreppenroman, in dekorativer Wandmalerei zu vorübergehendem Aufputz von Festräumen u. dgl. Dem geläuterten Geschmack widersteht das Spektakulöse als häßlich, weil es hinter der Mannigfaltigkeit des zur Schau Gestellten den Mangel der Konfliktlösung nicht verbergen kann. Wo die Kunst es nicht verstanden hat, unsere Scheingefühle zu erregen und unser Interesse für ihre Gestalten zu erwecken, da lassen uns sogar äußere Lösungen der Konflikte gleichgültig, ohne uns rühren oder erschüttern zu können. Bloßer Mord und Totschlag bleiben immer häßlich, weil sie das Schöne auf der Stufe des Lebendigen vernichten; doppelt häßlich sind sie, wenn das Schicksal der Individuen als solchen uns kalt läßt, weil dann das Gräßliche zum kalt Gräßlichen oder abstrakt Gräßlichen wird, dem keinerlei ästhetische Rechtfertigung mehr zur Seite steht. Wie nur ein roher, nach Grausamkeitswollust lüsterner Geschmack das kalt Gräßliche aufsuchen kann, so muß die Pflege desselben durch eine entartete Kunst dazu beitragen, die bestialischen Anlagen in der Volksseele zu steigern.

Zwischen dem ungelösten und dem gefühlsmäßig gelösten Konflikt in der Mitte steht der Konflikt, der sich bloß in die Vorstellung hineinreflektiert, ohne das Gefühl merklich zu erregen,

und der auf rein verstandesmäßigem Wege, durch Klugheit, Schlauheit, Pfiffigkeit und List gelöst wird. Eine solche Beschränkung der innerlichen Resonanz auf Vorstellung und Verstand ist nur möglich, wo die Ziele, nach denen der Wille strebt, mehr konventioneller, zufälliger oder launenhafter Art sind, und wo die Gesellschaftsordnung als zu fest gefügt gilt, um mit den zu Gebote stehenden Kräften erschüttert werden zu können. Da tritt die kluge Benutzung der menschlichen Schwächen, die Kunst, sie durch Motive zu lenken, und die Ausnutzung der kleinen Mittel in ihr Recht. Das Intrigante gefällt als Darstellung der Verstandesüberlegenheit des Intrigenhelden und durch die Sympathie mit seinem gehobenen Selbstgefühl. In der Musik und bildenden Kunst hat das Intrigante keine Stätte, wohl aber in der Dichtung, insbesondre wo sie sich mit Mimik paart. Das Intrigenlustspiel ist berechtigt in der Darstellung privater Konflikte, sei es mit, sei es ohne geschichtlichen Hintergrund; aber wo es große geschichtliche Wirkungen aus kleinen zufälligen Ursachen ableiten will, wird es unwahr, indem es die wahren, großen und dauernden Ursachen übersieht, zu deren Inkrafttreten jene kleinen Anlässe nur die Gelegenheit boten. Im ernsten Drama hat das Intrigante eine Stätte nur im Gegenspiel, das von den Helden entweder überwunden wird, oder aber die Gelegenheit bietet, die ihren Untergang an ihrer eigenen Maßlosigkeit herbeiführt.

Das Intrigante wird zumeist erst dadurch ästhetisch wertvoll, daß es den Boden darstellt, aus dem das Lustige sich erhebt. Beide stehen dem Erhabenen, Ernsten und Rührenden gleich ausschließend gegenüber; im Vergleich mit der sanften, stillen, friedlichen Milde des Idyllischen ist das Lustige frischer, kecker, munterer, lärmender, übermütiger, neckischer und ausgelassener, und dem Rührenden so abgewandt, wie das Idyllische ihm zugewandt ist. Es fügt zur Sympathie mit der verstandesmäßigen Überlegenheit diejenige mit der unverwüstlichen Fröhlichkeit des Herzens hinzu. Wie das Idyllische aus dem rein Schönen und Anmutigen zum Rührenden, so leitet das Lustige aus dem Heitern zum Komischen hinüber, da es leicht mit seinem Dialog, seiner Intrige und seinen Figuren in die Komik des Witzes, der Situationen und Charaktere übergreift. Es kann aber diese Übergriffe entbehren, leichter als das Intrigante, auf dessen Grundlage es sich entfaltet. Auch in den Lustspielen gibt es viele Szenen ohne Komik, wo bloß das Intrigante und Lustige ästhetisch wirksam ist.

Wenn der Konflikt innerlich vertieft und dann in versöhnlicher

Weise gefühlsmäßig gelöst wird, entsteht das Rührende im engeren Sinne. Das Rührende im weiteren Sinne umfaßt alles, was weiche, süße, schmelzende Gefühle in sanfter Weise und mildem Grade erregt, z. B. naive Anmut, Unschuld, Kindlichkeit oder die Darstellung weicher schmelzender Gemütsbewegungen selbst; es steht also in Gegensatz einerseits zu dem herb Strengen, andrerseits zu dem lustig Heitren. Die im Konflikt auftretenden Gefühle können nur im Idyllischen, wo die Konflikte sehr schwach sind, rührend sein; bei stärkeren Graden des Konflikts steigern sie sich zu Affekten, die im Kampf herb und streng werden und nach der Seite des Erhabenen hinneigen. Erst die Lösung wirkt dann rührend, aber auch in potenziertem Maße, weil die weichen Regungen sich als stark genug erweisen, um die herbstrengen Affekte und wilden Leidenschaften zu überwinden. Die Lösung wirkt um so rührender, je erhabener das Objekt ist, und je stärker es sich gegen die Überwindung sträubt. Diese kann z. B. durch Erinnerung an die eigne Kindheitsunschuld, oder an die Liebe der Mutter, oder an die erste Jugendliebe, oder durch den Anblick eines naiven Kindes oder einer unschuldigen Jungfrau, oder durch Wiederfinden oder Wiedererkennen verloren Geglaubter, oder durch das beredte Anrufen der schlummernden weicheren Regungen, oder durch Entsetzen vor der plötzlichen Erkenntnis der Folgen des Beabsichtigten, oder durch ein unerwartet zufallendes großes Glück, oder durch Erwachen des Gewissens erfolgen. Das Heitere und Rührende im weiteren Sinne sind noch keine ästhetischen Kategorien, sie werden es erst im Durchgang durch den Konflikt, d. h. in der Selbstbehauptung der Lustigkeit trotz aller Konflikte und in der rührenden Lösung des Konflikts. Ästhetische Kategorien sind also nur das Lustige und Rührende im engeren Sinne als konflikthaltige Modifikationen.

Das Rührende ist ästhetisch berechtigt, wo hinreichend starke Gemütskonflikte erforderlich sind, um es hervorzurufen, aber nicht, wo die dargestellte Rührung der Scheinfiguren außer Verhältnis zu dem Grade der gelösten Konflikte steht. Das Rührende schlägt dann in das Rührselige um, das nur für solche Zuschauer erträglich ist, die ebensosehr wie die Scheinfiguren an übertriebener oder krankhaft gesteigerter Empfindsamkeit leiden. Am wenigsten peinlich ist das Rührselige unter den gesunden Zuständen des Idyllischen, schlimmer schon, wo es sich an konventionelle Vorstellungen und Ordnungen knüpft, am schlimmsten, wenn es mit Auflösung und Verwahrlosung der sittlichen Instinkte verbunden auf-

tritt, oder wenn es sich an unwahre Scheinlösungen knüpft, die den Konflikt nur übertünchen, ohne ihn zu beendigen.

Das von Rührseligkeit freie echte Rührende zeigt die Vereinigung des Erhabenen und Anmutigen; denn es ist immer, unmittelbar genommen, ein seelisch Anmutiges, was die Überwindung der erhabenen herbstrengen Affekte herbeiführt, und indem es sie überwindet, erweist es als Besieger des Erhabenen sich selbst mittelbar noch mehr erhaben in seiner scheinbaren Milde, Sanftheit und Schwäche. Es ist aber nicht bloß die Vereinigung des Erhabenen und Anmutigen als konfliktloser Modifikationen, sondern es erhebt diese Vereinigung zugleich auf eine ästhetisch höhere Stufe, indem es sie an der Lösung des Konflikts veranschaulicht, also als konflikthaltige und den Konflikt überwindende Modifikation. Dasjenige seelisch Anmutige, welches hinreichende geistige Erhabenheit besitzt, um die Leidenschaften zu bändigen, ist harmonisch sanft, aber nicht lustig, keck und ausgelassen; deshalb kann das Lustige in dem rührend Schönen nur in Nebensachen vorkommen.

Das gleiche gilt für das Intrigante, das den Konflikt nur verstandesmäßig auffaßt und löst; denn das Rührende verlangt eine gefühlsmäßige Vertiefung und Verinnerlichung sowohl des Konflikts als auch der Lösung. Das Versöhnungsdrama oder das Versöhnungsepos wird leicht rührselig, wenn es zu früh das Rührende hervorkehren will, statt es sich bis zur entscheidenden Lösung aufzusparen und bis dahin das Herbstrenge des Konflikts zur Höhe zu führen. Die Erhabenheit der Gestalten und ihrer kollidierenden Willensrichtungen darf aber auch nicht einen Ausdruck erhalten, der das Maß der in den Charakteren und Situationen begründeten Gefühle überschreitet, sonst entsteht das Pathetische, das ebenso wie das Rührselige einen gespreizten, unwahren, komödiantischen Beigeschmack hat.

Das Rührende ist als ästhetische Kategorie in sich abgeschlossen und kann nicht mehr über sich hinausführen; das Lustige und Herbstrenge hingegen werden erst zu vollendeten ästhetischen Kategorien, wenn sie die ihnen entsprechende Lösung des Konflikts aus sich hervortreiben und sich dadurch zum Komischen und Tragischen vertiefen. Das Rührende verträgt sich wohl mit dem Herbstrengen und Erhabenen, das es zur Voraussetzung hat, aber nicht mit dem Tragischen; umgekehrt kann es sich im Humoristischen wohl mit dem Komischen vereinigen, aber nicht mit dem Lustigen, weil Rührendes und Lustiges einander stören und auf-

heben. Im Rührenden wird eine innerhalb der Erscheinungswelt verharrende Lösung gewonnen, im Tragischen eine die Erscheinungswelt überschreitende. Wo die erstere möglich ist, da bleibt die letztere ausgeschlossen, d. h. da ist ihr Eintreten ein ästhetischer Fehler; es kann also immer nur die eine oder die andre, entweder die immanente oder die transzendente Lösung Platz greifen. Im Rührenden hört das Herbstrenge mit der Lösung auf und schlägt in sein Gegenteil um; im Tragischen erhebt es sich in der Lösung erst recht zu seinem Gipfel. Es ist gleich unästhetisch, Tragödien zu Rührstücken zu kastrieren, als versöhnliche Konflikte gewaltsam zu tragischem Ausgang zu führen.

Nicht jeder ernste Konflikt ist einer immanenten oder einer transzendenten Lösung fähig; der unlösbare Konflikt bleibt als Konflikt bestehen, aber er versumpft. Der Held kann von dem ihn ganz erfüllenden Streben nicht lassen, in dessen Erfüllung ihm der ganze Lebenswert zu liegen scheint, und trotzdem muß er einsehen, daß sein Ziel unerreichbar ist; er muß also das Leben zwecklos fortsetzen, ohne die Kraft, sich neue Zwecke zu setzen, deren Verfolgung ihm eine neue Lebensausfüllung böte. Ein solches inhaltloses Leben ist traurig, nicht etwa der Tod, der höchstens für andre traurig sein kann, die in dem Sterbenden ihren Lebensinhalt verlieren. Das Traurige ist in der Wirklichkeit sehr verbreitet, aber es ist das schlechthin Häßliche auf der Stufe der konflikthaltigen Modifikationen. Die Kunst ist nicht berechtigt, uns mit der Wiederholung der traurigen Wirklichkeit zu deprimieren; jede Darstellung des Traurigen um seiner selbst willen ist unkünstlerisch. Sie ist es doppelt, wenn die Kunst damit die Tendenz verfolgt, für Weltschmerz und Miserabilismus Propaganda zu machen, nicht nur weil jede Tendenz in der Kunst unkünstlerisch ist, sondern auch weil diese Tendenz unwahr ist. Dem wahren, philosophisch begründeten Pessimismus entspricht in der Kunst nicht das Traurige, sondern das Tragische; aber auch dieses hat die Kunst nur um seiner selbst willen zu pflegen, nicht etwa, weil es dem Pessimismus entspricht.

Das Traurige als solches ist eine ungelöste Dissonanz, die dem Tragischen und Rührenden gleich fern steht. Aber das Traurige trägt, obwohl es jeder objektiven Konfliktslösung entbehrt, doch einen subjektiven Ersatz in sich, nämlich seine Verklärung in das Wehmütige, die mit der Zeit niemals ausbleibt, außer wo unversöhnlicher Grimm und Groll und eigensinnige Verbitterung in krankhafter Weise bis zum Tode das Feld behaupten. An Stelle

des frischen Schmerzes der reellen Trauer tritt allmählich mehr und mehr das abgeblaßte Erinnerungsbild des schmerzlichen Konflikts, an Stelle des Leides das Mitleid mit sich selbst, an Stelle des gebrochenen Willens die Resignation, an Stelle des als unmöglich erkannten großen Zieles das wiedererwachende Interesse an kleineren aber erreichbaren Zielen. Die Endlichkeit des Wertes, der für unendlich gehalten wurde, drängt sich dem Bewußtsein auf und öffnet der Einsicht in die eigenen Täuschungen und Illusionen die Bahn; die Erinnerung an die durchlebten Hoffnungen und Teilerfolge mischt eine gewisse Süßigkeit in die trübe Erinnerung und dämpft die Trauer zur Wehmut, die derjenigen ähnlich ist, welche beim Rückblick auf ein dereinst besessenes aber langsam und unmerklich geschwundenes Glück im Gemüte Platz greift. Der Zuschauer kann die subjektive Umwandlung der Trauer in Wehmut, die bei dem Betroffenen erst sehr allmählich eintritt, in seinem ästhetischen Scheingefühl vorwegnehmen und dadurch das Traurige mildern. Das Wehmütige oder Elegische ist aber offenbar eine Unterart des Rührenden. Nur da ist das Traurige ästhetisch statthaft, wo es dazu angetan ist, in rührende Wehmut auszuklingen, oder aber da, wo es als Episode mit einer Haupthandlung kontrastiert, zu deren Charakteristik es unentbehrlich ist.

Wenn das Erhabene und Anmutige durch ihr Eindringen in die niederen Konkretionsstufen ein weiteres Gebiet haben als die konflikthaltigen Modifikationen, so haben von diesen wieder das Lustige und Rührende ein weiteres Gebiet als das Komische und Tragische. Es liegt das daran, daß das Komische und Tragische hauptsächlich auf die Dichtkunst und Mimik beschränkt sind, in die bildende Kunst aber schwer, und in die Tonkunst gar keinen Eingang finden. Letztere beiden Kunstarten widmen sich deshalb vorzugsweise der Pflege des Lustigen und Rührenden, wenn sie zu konflikthaltigen Modifikationen greifen und sich nicht mit der Pflege des konfliktlos Erhabenen, Anmutigen und rein Schönen begnügen.

2. Die logische Selbstaufhebung des Konflikts.

a) Das Wesen des Komischen.

Wenn das Unlogische, das zum Konflikt führt, durch nachfolgende Verstandesreflexion als unlogisch erkannt wird, so ist das eine außerästhetische, intellektuelle Tätigkeit; wenn aber der ästhetische Schein die Phantasie unmittelbar zwingt, diese

Einsicht zu erfassen, so wird dieser aufgenötigte Schritt in die Wahrnehmung selbst verlegt, oder diese intuitive Dialektik ins Objekt projiziert und als eine selbst objektive aufgefaßt, d. h. sie erscheint als eine automatische Selbstnegation des Unlogischen im Objekt, oder als eine Selbstreduktion des ästhetischen Scheins zum Absurden. So wird die intellektuelle Funktion durch Verlegung in die Wahrnehmung und den Schein zu einer ästhetischen.

Ein bloß äußerlicher Konflikt und seine Selbstaufhebung läßt die Sympathie des Zuschauers unberührt, ein bloß innerlicher gelangt nicht zur wahrnehmbaren Selbstaufhebung; erst ein innerlicher Konflikt, der sich in einen äußeren umsetzt, oder ein äußerlicher, der sich nach innen reflektiert, vereinigt die anschauliche Darstellbarkeit mit der Fähigkeit zur Erregung von Teilnahme. Wenn der innerliche Konflikt bei dieser Verbindung aus unverschuldeter Unzulänglichkeit der Einsicht und Leistungsfähigkeit entspringt, so weckt der ganze Vorgang nur Bedauern und seine Vorführung erscheint ästhetisch häßlich; wenn aber das Objekt bloß einen unzulänglichen Gebrauch von seiner Erkenntnisfähigkeit und Geschicklichkeit gemacht hat, dann kann es für das wohlverdiente Scheitern seines Strebens nicht mehr Sympathie verlangen, sondern es ist dann grade die unwillkürliche Selbstrektifikation seiner fahrlässigen Verschuldung, die unsre Sympathie erweckt. Das mit dem falschen Anspruch der Vernünftigkeit auftretende Unlogische, das sich selbst wider Willen als unvernünftig entlarvt, erfüllt uns mit ästhetischer Genugtuung; denn diese reductio ad absurdum befriedigt in sinnenfälliger Weise unsern Vernunfttrieb, und bildet somit einen Spezialfall der ästhetischen Lust überhaupt. Wenn zu dieser auf die Beschaffenheit des Objekts als solchen, nicht auf sein Verhältnis zum Subjekt gerichteten objektiven Lust eine zweite hinzutritt, die im Genuß der eigenen intellektuellen Überlegenheit über das Objekt besteht, so ist das eine außerästhetische praktische Zutat, eine subjektive Befriedigung des Selbstgefühls, die wohl das rein ästhetische Gefallen am Komischen stören, aber nimmermehr es erklären kann.

Diese ästhetische Lust an der Selbstaufhebung des Unlogischen kann freilich nur dann zustande kommen, wenn sie nicht durch das Mitleid mit dem Schaden gehemmt oder gestört wird, den das Objekt bei seiner Selbstrektifikation erleidet. Es hängt dies teils von der Schmerzempfindlichkeit und Mitleidsempfänglichkeit des Beschauers, teils von der Art ab, wie das Objekt selbst von seinem

Schaden affiziert wird und sich mit mehr oder weniger guter Laune und fröhlicher Miene über ihn hinwegsetzt, teils davon, ob der ästhetische Schein ein solcher der sinnlichen Wahrnehmung oder bloß der reproduktiven Phantasie ist, teils endlich davon, ob der Vorgang sinnlich nahe gerückt und lebendig dargestellt, oder durch räumliche und zeitliche Form und Vermeidung der Detailausmalung abgeblaßt ist. Nicht daß der Schaden an sich klein sei, ist Bedingung für das Zustandekommen der ästhetischen Lust (denn man kann auch die Leiden der Menschheit in den Irrgängen ihrer Geschichte im Lichte des Komischen betrachten), sondern nur, daß unbeschadet einer anschaulichen sinnenfälligen oder phantasiemäßigen Betrachtungsweise kein nennenswerter Grad von Mitleid aufsteige. In vielen Fällen vollzieht sich die anschauliche Selbstreduktion des Unlogischen zum Absurden gänzlich ohne Schaden, Nachteil, Verlust oder schmerzliche Affektion des Objekts, z. B. in komischen Reden oder symbolischen Gesten ohne wirkliche Handlung, und selbst bei Handlungen kann sie nur dann in einem Schaden für das Objekt bestehen, wenn das Handeln auf dessen Vorteil oder Nutzen abzielte.

Eigentlich und unmittelbar genommen, reicht der Umkreis der komischen Objekte nur so weit wie die Fähigkeit zur Erkenntnis, daß das eigene Verhalten unlogisch sei, da nur soweit ein selbstverschuldeter Irrtum über vermeintliche Vernünftigkeit und tatsächliche Unvernünftigkeit Platz greifen kann. Wie aber die ästhetische Auffassung im allgemeinen ihre Sphäre dadurch zu erweitern strebt, daß sie durch leihendes Hineintragen die Objekte auf höhere Konkretionsstufen erhebt, so erweitert insbesondere auch die komische Auffassung das Gebiet ihrer Objekte dadurch, daß sie in sie einen Grad von Intelligenz leihend hineinverlegt, den dieselben tatsächlich nicht besitzen. So dringt sie nicht nur in das Reich der niederen Tiere und Pflanzen, sondern auch in die körperliche Erscheinung des Menschen vor, die doch des bewußten Wollens und des Irrtums gleich wenig fähig ist. Das auf leihender Hineintragung ruhende Komische wäre übrigens unmöglich, wenn es nicht ein Gebiet von Objekten gäbe, die auch ohne solches Leihen schon komisch sind; denn nur dadurch entsteht die Möglichkeit, einen Intelligenzgrad, der wirkliche Komik liefert, in Objekte hineinzutragen, die seiner ermangeln.

Was komisch wirken soll, muß nicht bloß im objektiven Konflikt mit den logischen Forderungen stehen, sondern im subjektiven;

es muß den Widerspruch in sich selbst tragen, d. h. sich unlogisch verhalten, während es sich logisch zu verhalten glaubt und diesen Anschein erweckt. Man muß wenigstens einen Augenblick an die Vernünftigkeit, die das Objekt vorspiegelt, glauben können, wenn auch schon die Unruhe und Spannung eines gewissen Mißtrauens sich einmischt, obwohl es noch nicht klar begründet ist. Dieses Mißtrauen, die Ahnung der hinter der scheinbaren Vernünftigkeit versteckten Paradoxie taucht plötzlich auf, wie ein Chok, vor dem man stutzt, oder bei höherem Grade verblüfft dasteht. Auf dieses erste Moment des Komischen folgt das zweite, in welchem das Mißtrauen dadurch seine Begründung findet, daß der Selbstwiderspruch zwischen der vorgeblichen Vernünftigkeit und tatsächlichen Unvernünftigkeit durchsichtig wird, wie ein dunkler Abgrund, der plötzlich vom Blitze erleuchtet wird. Dieser Vorgang ist nicht „Gegenchok" zu nennen, da er den noch dunklen Inhalt des Choks nur erhellend bestätigt, aber keinen Gegensatz, ja nicht einmal einen neuen Inhalt herzubringt. Das dritte Moment besteht darin, daß die Absurdität des Selbstwiderspruchs, welche im zweiten Moment erst als innerer Konflikt des Logischen mit dem Unlogischen empfunden wurde, nunmehr wiederum ganz plötzlich auch als Lösung dieses Konflikts empfunden wird, d. h. daß die Selbst-reductio ad absurdum als vollzogener Sieg des Logischen über das Unlogische anerkannt wird. Das erste Moment bringt in der Spannung des erst geahnten Widerspruchs bloße Unlust, das zweite mit der Durchschauung des Widerspruchs eine Unlust, die schon mit der antizipierten Lust der vorausgeahnten Lösung gemischt ist, das dritte in der Lösung reine Lust.

Die so entstandene Lust sucht sich zu bewähren und zu verstärken durch wiederholte Rückblicke auf die beiden ersten Momente, bis der Reiz des Rückblicks durch Abstumpfung erlischt. Wie die drei Momente mit blitzartiger Geschwindigkeit aufeinander folgen, so auch die rückblickenden Wiederholungen des Vorganges, die den rasch aufeinanderfolgenden elektrischen Entladungen in jedem einzelnen Blitze oder elektrischen Funken vergleichbar sind. Dieses wiederholte rasche Hin- und Herspringen zwischen dem ersten und dritten Moment, d. h. zwischen den Gegensätzen der Unlust und Lust, gibt eine oszillatorische Bewegung des Gefühls, die als physiologischer Reiz die Begleiterscheinung des Lachens auslöst. Diese körperliche Begleiterscheinung des Komischen zu erklären, ist nicht Sache der Ästhetik, sondern

der Physiologie; die Ästhetik hat nur die Vorbedingung dieser Erklärung, das oszillatorische Hin- und Herspringen zwischen Empfindungsgegensätzen, zu liefern. Umgekehrt kann die physiologische Erklärung des Lachens zum ästhetischen Verständnis des Komischen nichts beitragen, wohl aber der ästhetischen Erklärung desselben, sofern sie auf eine Gefühlsoszillation hinausläuft, zur rückwärtigen Bestätigung dienen.

In der bildenden Kunst drängen sich alle drei Momente des Komischen objektiv zusammen und treten nur subjektiv auseinander. In den zeitlichen Künsten kann zwar das erste Moment eine gewisse Zeit lang als Vorbereitung des Komischen für sich bestehen, aber doch nicht allzulange, weil die sich für vernünftig ausgebende Unvernünftigkeit nicht leicht auf lange hin zu behaupten ist; das zweite und dritte Moment folgen auch hier unmittelbar aufeinander. Das Komische klingt viel rascher aus als das Rührende oder Tragische, weil es bei seiner Verstandesbeschäftigung nicht so vielseitig das Gefühl in Mitschwingung versetzt und es nicht so in seiner Tiefe aufregt, und weil das oszillatorische Hin- und Herspringen zwischen Gegensätzen viel rascher ermüdet als das Verharren in einem erregten Gefühl. Aus allen diesen Gründen ist das Komische im Durchschnitt kürzer und gedrängter als das Rührende und Tragische, und sein Gipfel steht schärfer und spitziger heraus als bei diesen, d. h. es hat eine Pointe. Eine komische Haupthandlung kann freilich mit komischen Episoden durchsetzt und die komische Hauptlösung durch vorangehende komische Teillösungen vorbereitet sein im Sinne der Steigerung; trotzdem genügt dies nicht, um eine gewisse Knappheit und Magerkeit des Komischen aus eigenen Mitteln zu überwinden. Wo das Komische sich ganz auf sich selbst stellen und bloß durch Häufung komischer Wirkungen die Zeit ausfüllen will, da ermüdet es rasch und wirkt fade und albern. Es braucht vielmehr eine Grundlage an einer noch nicht komischen Handlung, die ihm Spielraum und Gelegenheit zu seiner Entfaltung gewährt. Eine rührende oder tragische Handlung gewährt aber solchen Spielraum nicht, sondern widerstrebt gradezu dem Komischen als solchen und läßt es nur dann zu, wenn es mit ihr zur höheren Einheit des Humoristischen verschmilzt. Das Idyllische wird gradezu zerstört, wenn die komischen Konflikte in ihm Eingang finden, und das Spektakulöse kann sich nur dann mit dem Komischen ohne Widerspruch verbinden, wenn es vom Komischen zur Parodie verwertet wird. Somit bleibt nur die intrigante

und die lustige Handlung übrig, und diese widerstreben ihm nicht nur nicht, sondern bereiten es in passender Weise vor und unterstützen es. Das Intrigante trifft mit dem Komischen in dem Übergewicht des verstandesmäßigen Interesses zusammen, wenngleich es immer noch gewisse Willensinteressen mehr konventioneller Art in sich schließt, die dem Komischen fehlen (Ä. II, 392). Der Intrigant macht die von ihm Geprellten zu komischen Objekten und führt durch seine Intrigen komische Situationen herbei. Das Lustige und das Komische sind beide Steigerungen des Heitern, das eine nach der Seite des Gefühls, das andre nach der des Verstandes, und ergänzen sich in diesem Sinne trefflich. Die Lustigkeit gewinnt ihre motivatorische Rechtfertigung durch das Komische der Handlung und der Personen, und bürgt dafür, daß etwaiger Schaden bei der Selbstreduktion zum Absurden leicht genommen wird. Das Komische wird durch die fortdauernde Lustigkeit der Stimmung vor einseitiger Verstandeskälte und allzu raschem Ausklingen bewahrt. Je stärker das Lustige vertreten ist, desto wärmer und behaglicher wird die durch das Komische bereitete Stimmung und desto nachsichtiger wird eine mangelhafte Führung der Intrige beurteilt, an deren Stelle schließlich ein neckisches Zufallsspiel treten kann, wenn die Lustigkeit nur auf der Höhe steht und bleibt. Dann entsteht aus dem Lustspiel die Posse oder der Schwank.

Das Possenhafte bevorzugt außerdem das Derbkomische mit seinen gröberen Wirkungen und seiner Neigung zu Übertreibungen und Extremen. Das Derbkomische liebt das Plumpe und Täppische, das Eckige, Zapplige und Hiddlige, das Absonderliche und Bizarre; es nimmt es mit Sitte und Anstand ebenso leicht wie mit körperlicher Mißhandlung und fällt dadurch leicht ins Obszöne, Gemeine und Rohe; es gipfelt im Karikierten, Grotesken und Burlesken. Alle diese Formen des Derbkomischen haben das negative Merkmal gemein, daß sie die Grenzen der Anmut mißachten, um stärkere komische Wirkungen zu erzielen; das Feinkomische dagegen verzichtet auf solche Verstärkung der Wirkung und zieht es vor, den ästhetischen Gesamteindruck durch Verschmelzung des Komischen und Anmutigen zu erhöhen.

Das Derbkomische muß seine verstandesmäßige Einseitigkeit und ungraziöse Roheit dadurch mildern, daß es in der Verbindung mit unverwüstlicher Lustigkeit wenigstens eine Seite des Gemüts anklingen läßt; das Feinkomische erreicht das gleiche Ziel durch Verbindung mit der seelischen Anmut, die über die

maßvolle Harmonie und Bewegungsgrazie der äußeren Erscheinung hinaus schon die Harmonie des Gemütslebens widerspiegelt. So tritt sowohl in der Lustigkeit des Derbkomischen wie in der seelischen Anmut des Feinkomischen die Tendenz des Komischen zutage, seine eigene Einseitigkeit zu überwinden, und der Sphäre des Humoristischen näher zu rücken. Das Komische schämt sich gleichsam seiner gemütlosen Nacktheit und Trockenheit und usurpiert selbst da gern den Namen des Humoristischen, wo ihm jede sachliche Berechtigung dazu fehlt. Das Komische hat aber nur da Anlaß zu solcher schamhaften Bemäntelung seiner selbst, wo es in Masse auftritt und sich allzu vordringlich breit macht. Am rechten Orte, zu rechter Zeit und im rechten Maße hat auch das Komische als solches ein unanfechtbares ästhetisches Recht; denn dieses Recht stützt sich darauf, daß das Komische mikrokosmisch ist.

Alles in der Welt müht sich und plagt sich ab für Zwecke, die seiner eigenen Individualität und deren Stufe angehören. Dieses Streben aber ist eitel und erweist sich als eitel. Der Mensch stirbt, und die Erben, für die er gearbeitet hat, sterben auch. Die Parteien entstehen und vergehen im Leben einer Nation; ja sogar die Nationen selbst sind dem gleichen Schicksal verfallen. Alle Ströme von Blut, alle Brandstätten und Opfer an Lebensglück, die in der Geschichte aufgewendet werden, um bestimmte Sonderzwecke zu fördern, sind vergeblich gewesen, wenn diese Zwecke im Laufe der Zeit gegenstandslos geworden sind. Alle verfehlen zuletzt ihr Ziel, die Schuldigen wie die Unschuldigen, die Klarblickenden wie die in Irrtum Verstrickten; denn alle sind in dem einen instinktiven Irrtum befangen, als ob Sonderzwecke jemals Selbstzweck sein könnten. Die Geschichte ist die Selbstreduktion zum Absurden für diesen allgemeinen Irrtum, und darum komisch für denjenigen, der sie so aus der Vogelperspektive zu betrachten vermag, daß sein Gemüt gar nicht dabei beteiligt ist und er bloß die automatische Selbstrektifikation des Unlogischen, die sich selbst enthüllende Nichtigkeit alles wichtigtuenden Ernstes und die Eitelkeit alles irdischen Strebens ästhetisch genießt. Wer das auf die Dauer vermag, wem bleibend das Komische als die höchste Modifikation des Schönen gilt (wie Hegel), der muß ein einseitiger, kalter Intellektualist sein; aber vorübergehend in Momenten der Erhebung des Geistes zu ungetrübter Freiheit darf sich jeder diesen Luxus gestatten, die weltlichen Dinge einmal im Lichte der Ewigkeit aufzufassen, bis er sich selbst wieder in den

Strudel hineinstürzt, oder in seinem Gemüt ergriffen zur tragischen Betrachtung als der höheren übergeht.

Auf jeder Stufe der Individualität ist das Streben zu unterscheiden, das den Zwecken dieser Individualitätsstufe gilt, und dasjenige, welches bewußt oder unbewußt den übergeordneten Zwecken höherer Individualitätsstufen dient. Ersteres bereitet sich viel rascher seine automatische Selbstrektifikation als letzteres; es bleibt also bei der komischen Selbstannullierung der individuellen Zielstrebigkeit ein Rest von positiver Zweckerfüllung übrig, der nicht unter diesen Einzelfall des Komischen gehört, und deshalb als dessen außerkomisches Komplement (Ergänzungsstück) bezeichnet werden kann. Das Individuum hat sich vor dieser relativ höheren Positivität zu beugen und handelt frivol und blasphemisch, wenn es diesen Zweck der höheren Individualitätsstufe mißachtet, unter seinen Eigenzweck unterordnet, oder auch nur mit ihm in gleichen Rang stellt. Aber aus noch höherem Gesichtspunkt betrachtet, kann auch die Relativität dieser höheren Individualitätsstufe sich dem Gericht der Eitelkeit nicht entziehen; der weitere Fortgang der Entwickelung zeigt, daß auch sie früher oder später die Selbstvernichtung an sich vollzieht und damit ihr Streben als komisch enthüllt, freilich nicht ohne wiederum ein außerkomisches Komplement übrig zu lassen. Dieser Prozeß wiederholt sich, bis als das letzte außerkomische Komplement der makrokosmische Weltprozeß übrigbleibt.

Dessen Zweck muß sich aber auch zuletzt als negativ, als Sieg des Logischen über das Unlogische darstellen, d. h. als ein Sieg, bei dem der Sieger nicht nur den Besiegten, sondern sich selbst mitvernichtet. Einen positiven logischen Zweck hat es schlechterdings nicht, daß die Gestirne kreisen, die Bäume blühen, die Tiere sich fressen und die Menschen sich plagen; wohl aber hat es den negativen Zweck, daß das Logische über den unvernünftigen Weltwillen triumphiert, der den Prozeß eingeleitet hat und unterhält. Dieser Sieg der logischen Idee hat kein außerkomisches Komplement mehr, da das Logische mit der Vernichtung des Antilogischen auch den einzigen Anlaß seiner eigenen Betätigung aufgehoben hat; er ist also rein komisch ohne Rest. Er ist um so komischer, als das der allweise absolute Geist ist, der sich in das antilogische Wollen verstrickt hat, wobei die Befähigung der absoluten Vernunft zur sofortigen Abhilfe ebenso irrtümlich in den absoluten Geist leihend hineingetragen wird, wie bei einer individuellen Erscheinung in den menschlichen oder tierischen

Geist. Das Kosmokomische kann in seiner unendlichen Komik nur genossen werden, wenn man von dem unendlichen Schmerz des unendlichen Widerspruchs abstrahiert und ohne Gefühlsreaktion den Weltprozeß rein intellektuell auffaßt. Dann aber erhellt, daß alles Komische mikrokosmisch ist, weil es typisch auf das Kosmokomische hindeutet und die urkomische Pointe des Weltprozesses im Kleinen widerspiegelt.

Das Komische als Spezialfall gehört dem Weltprozeß als Erscheinung, d. h. der Sphäre des metaphysisch Immanenten an, indem es das unlogische weltliche Streben mit den Mitteln des weltlichen Daseins selbst auflöst und den unaufgelösten Rest der Idee als metaphysisch immanente bestehen läßt. Das Komische als mikrokosmischer Typus des Kosmokomischen weist hingegen über die Sphäre der phänomenalen Immanenz hinaus auf die metaphysisch transzendente Sphäre des reinen Wesens, das allein von der komischen Selbstauflösung nicht betroffen wird. Das Komische hat also ein Doppelantlitz; als Spezialfall ist die komische Lösung ganz immanent; als Hindeutung auf die universelle Komik aber ist sie transzendent. In ersterer Hinsicht steht das Komische auf gleichem Boden mit dem Lustigen und Rührenden, in letzterer Hinsicht mit dem Tragischen; darum kann es sich auch sowohl mit dem Rührenden als mit dem Tragischen zum Humoristischen verbinden. Das Rührende hält sich an das außerkomische Komplement des Spezialfalls und läßt diese positiven Bestandteile der Idee auf das Gefühl wirken; das Komische dagegen betont die Selbstvernichtung des relativ Unlogischen am Spezialfall und läßt diesen auf den logischen Verstand wirken. Das Rührende bleibt in der relativen Unwahrheit stecken, daß es die bloß relative Lösung als eine absolute hinnimmt; das Komische erhebt sich über die bloße Relativität des Spezialfalls durch die Vorausahnung, daß auch der vorläufig noch bestehenbleibende Rest der Idee früher oder später der komischen Selbstvernichtung verfallen ist. Es empfindet sich selbst als souveräne, universelle Macht, von deren auflösender Negativität nichts verschont bleibt.

Auch vor dem sittlich Guten macht das Komische nicht Halt, wenn es auch auf der Stufe der menschlichen Individualität zunächst als außerkomisches Komplement stehen bleibt. Wo die gute Absicht sich in unlogischer Weise zu verwirklichen sucht, ist sie sogar schon innerhalb der menschlichen Individualitätsstufe der Komik verfallen; aber auch das Gute als außerkomisches Kom-

plement kann diesem Schicksal nicht entgehen, weil es doch selbst nur der phänomenalen Sphäre angehört. Andrerseits ist das klug und folgerichtig erstrebte Böse zunächst nicht komisch, sondern wird es erst, wenn es sein Ziel erreicht hat und sich dann von der Vergeblichkeit seines Strebens und der Torheit seines Zieles überzeugen muß. Das Komische umfaßt also Gutes, Böses und sittlich Indifferentes gleichmäßig.

b) Die Gliederung des Komischen.

Je nachdem der Träger des Komischen sich seiner Komik bewußt ist oder nicht, ist das Komische ein bewußt Komisches oder ein unbewußt Komisches; je nachdem das Komische durch den schaffenden Künstlergeist hindurchgegangen und zum reinen Schein objektiviert ist, oder an einer natürlichen Realität haftet, ist es entweder ein freies Kunstkomisches, oder aber ein Naturkomisches, oder unfreies Kunstkomisches. Der Unterschied des bewußt und unbewußt Komischen zeigt sich ebensowohl im freien Kunstkomischen wie im Naturkomischen und unfreien Kunstkomischen, da die freie Kunst alle Arten des letzteren für sich verwertet. Das unbewußt Komische im Naturkomischen ist gar nicht, das bewußt Komische im unfreien Kunstkomischen und das unbewußt Komische im freien Kunstkomischen einmal, das bewußt Komische im freien Kunstkomischen zweimal durch ein Bewußtsein hindurchgegangen (oder wird doch so vorgestellt), bevor es auf das Bewußtsein des Zuschauers wirkt. Das unbewußt Komische bleibt *unbewußt* komisch, gleichviel ob der Träger desselben die Selbstrektifikation in sein Bewußtsein aufnimmt oder nicht; denn er wird doch meist zu sehr davon überrascht und zu sehr von dem Schaden präokkupiert sein, als daß er zu der Geistesfreiheit gelangte, sie rein intellektuell und ästhetisch aufzufassen, d. h. sich der Komik als solchen *bewußt* zu werden.

Das *unfreie* Kunstkomische zerfällt in die *komische Selbstdarstellung* eines Individuums und den *Witz*. Der *Witz* knüpft nämlich an eine gegebene Realität an, die als solche noch nicht komisch erscheint, sondern es erst wird durch die Aufdeckung bestimmter vorher unbemerkter Beziehungen, die der Witz herbeiführt. Natürlich kann auch der Witz in die Sphäre des freien Kunstkomischen erhoben werden, wie es z. B. schon in der erfundenen Anekdote geschieht. Aber als Hervorhebung realer Züge und Inslichtrückung realer Beziehungen ist der Witz der Realität verhaftet, obwohl ein bewußt Komisches, d. h. aber ein unfreies

Kunstkomisches. An Stelle der logisch strengen Zweiteilung von unbewußt und bewußt Komischem ist demnach die praktisch brauchbarere Dreiteilung von unbewußt Komischem, Witz und komischer Selbstdarstellung zu setzen, die sich auch im Gebiete der freien Kunst wiederholt. Es ist nicht empfehlenswert, das unbewußt Komische oder Naturkomische als das Lächerliche zu bezeichnen. Denn der Begriff des Lächerlichen ist nicht nur einer physiologischen Nebenwirkung entlehnt, sondern auch viel weiter als der des Komischen, weil vielerlei zum Lachen reizen kann, was gar nicht komisch ist.

Das unbewußt Komische ist wesentlich ein Komisches der Handlung, des Verhaltens oder Benehmens, und nur mittelbar kann von diesem aus auch auf die äußere Erscheinung, den Charakter und die Situation ein komischer Reflex geworfen werden.

Das unbewußt Komische der Handlung besteht in einer Verkehrtheit des praktischen Verhaltens, die einen dem Handelnden nicht bewußten Widerspruch zwischen Sein und Scheinenwollen, Können und Wollen, Leistungsfähigkeit und Ansprüchen offenbart. So z. B. ist es komisch, wenn eine häßliche Alte sich als junge Schöne gebärdet, wenn ein winziger Wicht sich zur Würde aufspreizt, ein Plumper und Massiger graziös zu tändeln bemüht ist, wenn der mit der Macht seiner Listen prahlende Intrigant am neckischen Zufallsspiel, oder der auf seine Freiheit Pochende an der gemeinsten Naturnotwendigkeit scheitert, wenn der Berauschte sich Leistungen zumutet, die er nüchtern vollbringen könnte, wenn der Schwerhörige, Kurzsichtige, Stotternde, Ungeschickte, Zerstreute, Vergeßliche ihre körperlichen oder geistigen Mängel verkennen, sich so benehmen, als ob sie nicht vorhanden wären und sich dadurch Blößen geben oder zu Schaden kommen. Immer ist es nicht das Gebrechen an sich, was komisch wirkt, sondern ein seine Existenz unberücksichtigt lassendes Benehmen, das wohl gar auf der Voraussetzung des Gegenteils ruht, also in sich widerspruchsvoll ist.

Auch der Dumme, Schwachsinnige und Närrische können komisch wirken, sofern sie selbst ihren Schaden leicht nehmen oder gar nicht merken, und sofern die Zuschauer unempfindlich genug sind, um nicht aus Mitleid und Achtung vor dem Unglück gestört zu werden, und so wenig psychologischen Scharfsinn besitzen, um diesen geistig Geschwächten einen solchen Grad von Intelligenz zu leihen, daß sie durch Erfahrung von Rechts wegen ein richtiges Urteil über den Grad ihrer geistigen Befähigung ge-

winnen müßten. Da diese Bedingungen bei Gebildeten nicht mehr vereint zu finden sind, so ist das unbewußt Komische der geistigen und körperlichen Gebrechen als Naturkomisches ganz auf ungebildete und unreife Zuschauer angewiesen. Schwachsinn und Irrsinn sind für Gebildete nicht einmal mehr in dem freien Kunstschönen als komisch zu genießen (z. B. Don Quixote); die körperlichen Gebrechen dagegen sind ebenso wie Zerstreutheit, Vergeßlichkeit und handfeste Dummheit (z. B. Sancho Pansa) immer noch verwendbar im derbkomischen freien Kunstschönen, wo das Mitleid zum ästhetischen Scheingefühl abgeschwächt ist, die reale Lust am Komischen aber unvermindert fortbesteht.

Das Komische der äußeren Erscheinung ist nur für solche Personen vorhanden, die für das Derbkomische empfänglich sind, welches sich entfaltet, wenn die mit solcher Erscheinung Behafteten in Tätigkeit treten. Man lacht über die große Nase, den Buckel, den Kahlkopf nur dann, wenn man die unwillkürliche Assoziation an sie knüpft, wie sie sich bei Handlungen darstellen werden, die mit einer solchen körperlichen Äußerlichkeit in Widerspruch stehen, ähnlich wie über das Gesicht eines auftretenden Komikers nur der lachen kann, der ihn schon in komischen Rollen bewundert hat. Die groteske äußere Erscheinung wird auf Grund dieser vorausgesetzten Assoziation ein wirksames äußeres Hilfsmittel zur komischen Selbstdarstellung (Hofnarren). Groteske Naturformen tierischer, pflanzlicher oder unorganischer Art werden nur dann komisch gefunden, wenn sie an menschliche Formen, die an sich schon für komisch gelten, erinnern, und diese wohl gar zu karikieren scheinen. Also erst durch eine allerdings unwillkürliche Zutat der unbewußt wirksamen Phantasie werden sie komisch.

Das Komische der Handlung greift dann am tiefsten, wenn es aus der Einseitigkeit des Charakters entspringt, der es versäumt hat, seinen Affekt rechtzeitig in Schranken zu halten, und sich infolgedessen in ein vernunftwidriges Wollen verrennt; es führt aber auch am leichtesten aus dem komischen Gebiet in das ernste hinüber. Von der aus ihm fließenden Komik der Handlung (Charakterkomik) fällt ein Abglanz auf den Charakter zurück, der nun mittelbar als komischer Charakter erscheint, ähnlich wie die äußere Erscheinung nur mittelbar komisch wird. Insofern die fragliche Erscheinung nur als physiognomischer Ausdruck des Charakters komisch wirkt, muß sie komisch aus dritter Hand genannt werden.

Während das Komische der äußeren Erscheinung und des

Charakters die eventuelle Handlungskomik antizipiert und ihr vorhergeht, so faßt das Komische der Situation die zum Abschluß gelangte Handlungskomik in ein Resumé zusammen. Es zeigt eigentlich nur das dritte Moment des Komischen, wo die reductio ad absurdum deutlich hervorspringt, liefert aber der Phantasie das Material zum Rückblick auf den komischen Verlauf des Ganzen. Es bringt den Augenblick zur Anschauung, wo das verkehrte Streben an der Naturgesetzlichkeit oder dem Zufall oder dem Gegenspiel scheitert, oder wo mehrere verkehrte Bestrebungen aneinander scheitern. Die aus dem Verblüfftsein der Beteiligten folgende augenblickliche Erstarrung fixiert dann die Gruppe der Handelnden zu einem lebenden Bilde oder „Tableau“. Die Situationskomik, welche auf das Komische der Situation hinarbeitet, gehört einer mehr äußerlichen Sphäre an als die Charakterkomik, schon weil der Zufall in ihr eine größere Rolle spielt. Wo der Intrigant das Komische der Situation geflissentlich herbeiführt, fällt es teilweise schon aus dem Gebiete des unbewußt Komischen heraus und greift in das des bewußt Komischen über.

Die Rede kann nicht bloß ein Teil der Handlung, sondern zeitweilig selbst die Handlung sein, z. B. als Befehl oder Überredung, als Beleidigung oder Abbitte, als Bitte oder Versprechen. Das Komische der Handlung kann deshalb auch teilweise oder ganz ein Komisches der Rede sein, insofern sie dasjenige offenbart, was der Redende verheimlichen will, oder Beziehungen aufdeckt, die er verhüllt lassen möchte. Außerdem kann die Rede auch abgesehen von ihrem Inhalt als bloßer Teil der äußeren Erscheinung komisch sein, z. B. durch Dialekt, singenden und taktmäßigen Tonfall, Überhastung oder Stocken. Wo das Komische der Rede in einem unbeabsichtigten Aufdecken von Beziehungen besteht, kann es zugleich unbewußt witzig sein, und leitet so zum bewußten Witz hinüber.

Der Witz kann dem Wahrnehmungsschein (z. B. als Zeichnung) oder Phantasieschein angehören, aber er kommt nicht durch Wahrnehmung und Phantasie allein zustande, wenn nicht der Verstand hinzutritt, um das Unlogische zu erkennen, das er aufgedeckt hat. Als bloßer Begriffswitz ist er kein selbständiges Schöne, kann aber in den ästhetischen Schein eines Kunstschönen mit aufgenommen werden, z. B. in Gestalt eines abstrakten Denkers, der keine andern als Begriffswitze macht. Ein selbständiger für sich bestehender ästhetischer Schein kann nur ein anschaulicher Witz sein, bei dem Verstand, Phantasie und Wahrnehmung zusammen-

wirken. In formeller Hinsicht läßt der Witz eine Ähnlichkeit, Verwandtschaft oder Übereinstimmung (auch der Kontrast fällt darunter) zwischen Verschiedenen hervorspringen, die vorher verborgen waren. Je weiter hergeholt die Beziehung ist, desto unerwarteter und überraschender wirkt der Witz; je größer und enger die aufgezeigte Übereinstimmung, desto intensiver wirkt er. So aber ist der Witz erst bloßer Formwitz, ein Phantasiespiel, das unterhalten und fesseln kann, aber gar nichts Komisches an sich hat. Am leichtesten bleibt der Wortwitz, Klangwitz oder Schriftwitz im bloßen Formwitz stecken; aber auch der Vorstellungswitz ist dieser Gefahr ausgesetzt, während andrerseits der Wort-, Klang- und Schriftwitz auch wirklich komisch sein können, wenn die von ihnen aufgedeckten Beziehungen unlogische und widersprechende Seiten der Form oder des Inhalts bloßlegen.

Jene Form, die der komische Witz mit dem nichtkomischen, bloßen Formwitz teilt, wird nun in ersterem zum Mittel, eine Alogizität zu enthüllen, die dem Objekt anhaftet, aber mit seinem Wesen und seiner Bestimmung in Widerspruch steht. Je unerwarteter und überraschender die Beziehung ist, desto natürlicher mußte der anfängliche Glaube an die Vernünftigkeit des Objektes erscheinen; je intensiver der Witz ist, desto stärker wird auch die reductio ad absurdum, desto komischer wirkt er. Indem die bloßgelegte Beziehung nur zeigt, was dem Objekte wirklich zukommt (nicht etwa etwas, was ihm bloß angehängt oder angedichtet ist), entsteht der Schein, daß es das Objekt selbst sei, welches sich ad absurdum führe, unbeschadet dessen, daß die Beziehung doch erst vom Produzenten des Witzes an das Objekt angelegt und herangebracht ist. Der Witz ist also nur komisch, sofern er treffend ist; doch braucht der Punkt, wo der Witz das Objekt trifft, nicht eine wesentliche Seite desselben zu sein, sondern kann auch eine unwesentliche, nebensächliche, ihm bloß anhängende Äußerlichkeit sein. Allerdings wirkt der treffende Witz um so schlagender, je wesentlicher der getroffene Punkt dem Objekt ist; er wird vernichtend, wenn er den Herzpunkt seines Wesens trifft. Der Witz ist eine Art des Komischen, gleichviel ob er bloß um seiner selbst willen, d. h. um seiner komischen Wirkung willen, oder als Mittel zur Verspottung, Diskreditierung und Verächtlichmachung des Objekts, oder zur Verwertung im freien Kunstschönen produziert wird.

Die Ironie, Karikatur, Travestie, Parodie, Satire, der tätliche Scherz und die komische Intrige sind als Verwandte des Witzes

zu bezeichnen, indem sie ebenfalls die Alogizität des Objekts aufdecken, aber sich dabei etwas anderer Mittel bedienen als einer unvermuteten Beziehung.

Die Ironie geht auf die anscheinende Vernünftigkeit des Objekts zum Schein ein und lenkt grade durch deren rühmende Anerkennung und durch ihre Begründung des Lobes die Aufmerksamkeit auf diejenigen Seiten des Objektes, welche Mängel und Unzulänglichkeiten in sich tragen. Sie wirkt um so komischer, je länger sie den Zuhörer in dem Glauben läßt, daß das Lob ernst gemeint sei, und je plötzlicher und später die entgegengesetzte Einsicht hervorbricht. Benutzt die Ironie dabei die Übertreibung, so führt sie bereits als karikierende Ironie zur Karikatur hinüber.

Die Karikatur ist die Übertreibung der Fehler und Mängel des Objekts, durch welche die vorher unbemerkten zum Bewußtsein gelangen. Sie ist immer eine Verhäßlichung des Objekts, nämlich eine Vergrößerung seiner Abweichungen vom Gattungsideal, welche durch hinreichende komische Wirkung überwogen werden muß, um die Karikatur ästhetisch zu rechtfertigen. Die Karikatur macht das Komische, was ohnehin schon im Objekt liegt, aber nur dem geschärften Blicke erkennbar ist, auch für den ungeübten und stumpfen Blick sichtbar; wo gar nichts Komisches im Objekte liegt, ist die Karikatur ästhetisch unberechtigt, ein tendenziöser Gewaltakt. Das Komische der äußeren Erscheinung zu karikieren, liegt der bildenden Kunst näher, das des Charakters der redenden. Die Karikatur der vermeintlichen Vorzüge ist die ironische Karikatur, die mit der karikierenden Ironie auf der Mitte des Weges zusammentrifft.

Travestie und Parodie haben das gemein, daß sie das Objekt in veränderte Verhältnisse rücken und durch diese seine Fehler, Mängel, Verkehrtheiten und Widersprüche zum Bewußtsein bringen, insbesondere die für Vorzüge ausgegebenen. Die Travestie kleidet das Wesen oder den Gehalt des Objektes in eine veränderte Form, die Parodie benutzt die Form des Objekts für einen andern Inhalt. Erstere ist da am Platze, wo die Verkehrtheit des Objektes im Inhalt, letztere da, wo sie in der Form liegt. Sie bilden den Übergang von der karikierenden Ironie oder ironischen Karikatur zum Witz, unterscheiden sich aber von letzterem durch breitere Ausführung.

Die Satire benutzt je nach Bedarf alle vorgenannten Formen, stellt sie aber in den Dienst einer außerästhetischen Tendenz lehrhafter, ethischer, egoistischer, parteiischer, oder frivol de-

struktiver Art; sie will nicht belustigen, sondern geißeln, und wird, wo der Erfolg ausbleibt, oder wo sie von vornherein an Erfolg nicht glaubt, leicht bitter, gehässig und giftig. Sie würde gar nicht in der Ästhetik zu besprechen sein, wenn sie nicht als Mittel der Charakteristik im freien Kunstschönen doch wieder in eine ästhetische Sphäre erhoben werden könnte.

Der tätliche Scherz, der bei Gesellschaftsspielen und bei den Belustigungen des Volkes und der Jugend eine Rolle spielt, ist ein unbewußt Komisches von seiten seines Opfers, ein bewußt Herbeigeführtes aber von seiten seines Veranstalters. Er besteht darin, das Benehmen oder die Handlungsweise einer Person, die von dieser für vernünftig und sachgemäß gehalten wird, durch irgend eine Veränderung der Verhältnisse als eine unvernünftige und verkehrte zu enthüllen. Die Wirkung ist nur dann komisch, wenn bei einiger Vorsicht, Aufmerksamkeit und Wachsamkeit das Opfer des Scherzes die Änderung der Verhältnisse oder die Täuschung hätte bemerken müssen, oder wenn man ihm doch in zwangloser Weise leihend unterstellen kann, daß es dies bei größerer Achtsamkeit vermocht hätte. Auch dieses Mittel kann dazu gebraucht oder mißbraucht werden, jemanden bloßzustellen und sein Ansehn bei andern zu schädigen.

Die komische Intrige geht aus jenem hervor, wenn die künstliche Irrtumserregung längerer Vorbereitung bedarf. Von der gewöhnlichen Intrige unterscheidet sie sich dadurch, daß sie es sich zum Hauptzweck setzt, komische Situationen herbeizuführen, während dasjenige, was durch diese komischen Situationen etwa praktisch erreicht wird, bloß als Nebenzweck einhergeht. Für die Personen aber, die sich vom Intriganten nasführen lassen, bleibt das Komische der Situationen, in die sie gegen ihren Willen, aber durch ihre unwissentliche Mitwirkung, versetzt werden, etwas unbewußt Komisches. Nur der Intrigant selbst kann zugleich als bewußt komische Figur an diesen komischen Situationen teilnehmen, indem er beherrschend über ihnen steht, er kann sich aber auch ganz ins Dunkel zurückziehen und seinen Anteil an der Herbeiführung derselben verborgen halten.

Die bewußtkomische Selbstdarstellung bedient sich aller vorgenannten Arten des Komischen, um sie auf die eigene Person anzuwenden. Die betreffende Person kann das ihr von Natur anhaftende Komische der äußeren Erscheinung oder des Charakters schärfer hervortreten lassen, sie kann es auch karikierend übertreiben, oder Gebrechen des Körpers, Ungeschicklichkeit und

geistige Mängel simulieren, die sie gar nicht hat, Irrtümer und verkehrtes Tun fingieren, den Absichten der andern, mit ihm tätliche Scherze zu treiben, bereitwillig entgegenkommen, unvermerkt solche Verhältnisse herbeiführen, die ihm zur Entfaltung seiner wirklichen oder vorgespiegelten komischen Eigenschaften und Handlungen Gelegenheit geben, den bewußten Witz und die Ironie gegen sich selbst und seine vermeintlichen Schwächen richten, und den unbewußten Witz fingieren. Dies alles ermüdet aber die Zuschauer leicht, am schnellsten die Hervorkehrung, Übertreibung und Simulierung von körperlichen Gebrechen und Fehlern, bald aber auch die Vorspiegelung von Dummheit, Schwachsinn und Narrheit. Der bloße Cynismus sinkt allzuleicht zur Frivolität, und die Selbstpreisgebung der eigenen Person zur wehrlosen und würdelosen Selbsterniedrigung unter die herausgeforderten Rohheiten der andern herab. Auf die Dauer kann die komische Selbstdarstellung nur fesseln, wenn sie einerseits auf einer ungewöhnlichen Selbstgewißheit des Geistes und auf intellektueller und sittlicher Überlegenheit ruht, die eine durch keine Herablassung zu erschütternde Würde verleihen, und wenn sie andrerseits über scharfe Waffen verfügt, die es äußerst gefährlich machen, die komische Person anzugreifen. Diese Waffen sind aber wiederum die gegen andere gekehrten Arten des Komischen, der Witz, die Ironie, Karikatur, Travestie, Parodie, Satire, der tätliche Scherz und die komische Intrige. Deshalb muß die komische Selbstdarstellung sich stets damit verbinden, andre lächerlich zu machen, ihre Schwächen zu geißeln und denen, die sich auf einen Kampf einlassen, Fallen zu stellen. Zugleich wird dies aber möglichst in einer Art und Weise geschehen, die rückwärts wieder der komischen Selbstdarstellung dient, indem die Geschicklichkeit hinter Tölpelhaftigkeit, die überlegene Klugheit hinter Dummheit und Schwachsinn, die Lebensweisheit hinter Narrheit versteckt wird. Auch lehrhafte, erziehliche und ethische Tendenz kann sich mit dieser Tätigkeit verknüpfen (z. B. der Hofnarr als Chorus der Weltgeschichte und Sittenrichter der Großen). Je tiefer der Hintergrund der komischen Selbstdarstellung ist, desto sicherer geht in ihr das Komische in das Humoristische über.

Alle diese Gestalten des Komischen kehren im Gebiete des freien Kunstkomischen wieder, dessen ästhetischer Schein von der Realität abgelöst ist. Vom anekdotischen Witz und der bildlich dargestellten Situation mit erratbarer Handlung führt eine Stufenleiter hinauf bis zum komischen Roman und zur Komödie. Die

komische Handlung bleibt auch im Kunstkomischen der Kern, zu dem das Komische der Erscheinung und des Charakters hinleitet, auf den die komische Situation zurückweist, und welcher vom Witz und seinen Verwandten als Begleiterscheinungen umrankt wird. Die bildende Kunst kann nur das Komische der sichtbaren äußeren Erscheinung und der Situation, die Dichtkunst nur das Komische der Handlung, die Mimik alles dreies und das Komische der hörbaren Erscheinung zur unmittelbaren Darstellung bringen. Die Mimik in Verbindung mit der Dichtkunst gibt deshalb den geeignetsten Boden für das Kunstkomische ab, und darum gipfelt dieses in der Komödie. Die Mimik allein bevorzugt das Derbkomische, weil ihr die feineren Ausdrucksmittel fehlen, die Dichtkunst allein das Feinkomische, weil sie nicht auf die sinnliche Wahrnehmung wirken kann. Die Musik kann wohl eine behagliche fröhliche, muntre, heitre, lustige, ausgelassene Stimmung zum Ausdruck bringen, aber nicht, daß diese Stimmung aus komischen Wirkungen entsprungen ist. Nur ganz ausnahmsweise und mit äußerster Vorsicht darf sie mit ihren Mitteln die Erinnerung an komische Vorgänge wachrufen, z. B. an einen falsch singenden Dilettantenchor oder an falsch spielende Dorfmusikanten. Die Darstellung des Komischen ist der Musik versagt, weil das Komische sich durch die Vorstellung an den Verstand wendet, die Musik aber nur über Ausdrucksmittel verfügt, die sich durch die sinnliche Empfindung an das Gefühl wenden.[1])

3. Die transzendente Lösung des Konflikts.

Ein außergewöhnliches Mißgeschick, gegen das jeder noch so kraftvolle Widerstand vergeblich ist, stellt sowohl als unpersönlicher Zufall wie als persönliche Bosheit einen Ausnahmefall im Leben dar; eine kraftlose Gestalt, die schon dem mäßigen Unglück erliegt, statt es zu überwinden, kann nicht tragischer Held sein. In beiden Fällen liegt nur eine traurige Tatsache vor, aber nichts Tragisches; der erstere Fall ist zwar erhaben, aber nicht typisch und mikrokosmisch, der letztere zwar gewöhnlich, aber auch gemein. Auch in rührenden Dichtungen kann der Untergang von Haupt- oder Nebenpersonen vorkommen, der dann traurig im Sinne des Wehmütigen oder Elegischen wirken und zugleich als Mittel der fortschreitenden Handlung dienen soll; aber tragisch ist das bloße Sterben nicht. Es muß ein seiner Natur nach

[1]) Über den Begriff des Komischen in der bisherigen Ästhetik vergl. Ä. I, 411—434.

unversöhnlicher Konflikt vorhanden sein, wenn der Untergang tragisch wirken soll; so lange aber eine immanente Lösung des Konflikts möglich ist, muß der Übergang zu einer transzendenten als ein unberechtigter ästhetischer Gewaltstreich verworfen werden. Soll der Konflikt unversöhnlich sein, so muß die Relativität der kollidierenden Bestrebungen ausgeschlossen sein; denn ein bloß relatives Streben läßt um die Grenze seiner Berechtigung und seiner Ansprüche mit sich handeln und durch verstärkte Motive dahin bringen, entweder auf sein Recht, oder doch auf die Befriedigung seiner Ansprüche zu verzichten, oder gar seine relative Unberechtigung und Irrtümlichkeit anzuerkennen.

Der unversöhnliche tragische Konflikt kann nur aus einem praktisch absoluten Streben entspringen, d. h. aus einem solchen, das den eigentlichen Zweck und Inhalt des persönlichen Lebens ausmacht und das sich deshalb zu keinem Kompromiß herbeilassen kann. Nur die Gesamtheit des sittlichen Bewußtseins sollte in diesem Sinne praktisch absolut sein; tatsächlich erheben sich aber auch einzelne sittlich indifferente, widersittliche oder sittlich wertvolle Sonderbestrebungen zur praktischen Absolutheit, indem sie zur alles beherrschenden Leidenschaft werden. Die Leidenschaft ist erhabener als das Naturerhabene, das sittliche Pathos erhabener als die Leidenschaft; beide erregen tiefes Mitgefühl, weil sie so menschlich sind, letzteres um so tieferes, weil es zugleich edel ist. Die Leidenschaft ist schon von Natur eigensinnig, hartnäckig und verblendet; das sittliche Pathos wird es erst dann, wenn es sich in die abstrakte Einseitigkeit eines bestimmten sittlichen Triebes oder eines sittlichen Zieles von beschränktem Werte verrennt, ihre relative Berechtigung zu einer absoluten aufbauscht und sie fanatisch verficht. Derjenige tragische Konflikt, in welchem die die Harmonie störende Überhebung eines einseitigen Strebens neben der sittlichen Verirrung zugleich eine sittliche Erhabenheit zeigt, steht darum ästhetisch höher als der auf bloß natürlicher Leidenschaft ruhende; aber er steht nur deshalb höher, weil er erhabener, nicht weil er sittlich wertvoller oder lehrreicher ist.

So wenig der Untergang des Individuums für sich allein tragisch ist, ebensowenig ist es die Überhebung des einseitigen Strebens zur praktischen Absolutheit, wenn sie ihr Ziel zwar verfehlt, aber das Leben als ein verfehltes fortsetzt. Das ist wiederum nur traurig; der Held mag sich immerhin bei und nach der Katastrophe zu der idealen Höhe einer transzendenten Lösung

erheben, aber er kann sie weder für sich selbst festhalten, weil er alsbald wieder in die traurige Wirklichkeit hinabsinkt, noch kann er sie dem Zuschauer übertragen. Das Streben nach der transzendenten Lösung ist nur die psychische Vorbedingung ihres Vollzugs, ebenso wie das Vorhandensein von Überhebung und Untergang und die logische Beziehung zwischen Überhebung und Untergang nebst ihrer sinnlichen Veranschaulichung nur Bedingungen derselben sind.

Die sinnliche Veranschaulichung der logischen Beziehung zwischen Überhebung und Untergang erfolgt durch den pragmatischen Nexus der Handlung, der für sich allein schon genügen kann, um die immanente Unversöhnlichkeit des Konflikts dem Zuschauer zur Überzeugung zu bringen. Wirksamer wird allerdings der Eintritt der transzendenten Lösung vorbereitet, wenn der pragmatische kausale Nexus auf einen ihm zugrunde liegenden idealen Nexus hinweist, der als blinde Notwendigkeit, bewußte göttliche Sonderfügung oder als allgemeingültige, gesetzmäßige teleologische Determination des Weltprozesses aufgefaßt werden kann. Der erste Fall ist als blinde mechanische Naturgesetzmäßigkeit für die ästhetische Entfaltung der tragischen Wirkung am ungünstigsten, als mysteriöses Fatum schon günstiger (Schicksalstragik), der zweite Fall als willkürliche providentielle Anordnung noch günstiger (Vorsehungstragik); am günstigsten stellt sich der dritte Fall, weil er die unverbrüchliche Gesetzlichkeit und Allgemeingültigkeit des Weltlaufs mit seiner immanenten Zweckmäßigkeit und idealen Bedeutung vereinigt.

Auf Grund dieser Vorbedingungen entfaltet sich die transzendente Lösung des Konflikts, sobald der Untergang, dem der tragische Held verfällt, als das kleinere Übel im Vergleich zur Fortsetzung des inhaltlos gewordenen Lebens erscheint, sei es, daß dies dem Helden selbst zum Bewußtsein kommt, so daß er den Untergang willig hinnimmt oder freiwillig aufsucht, sei es, daß dies nur dem Zuschauer klar wird, aber so, daß er zugleich das Gefühl bekommt, auch der Held würde und müßte so und nicht anders empfinden, falls er überhaupt darüber reflektierte. Je tiefer der unversöhnliche Konflikt und je wertvoller das verfehlte Streben, desto größer der Schmerz des Helden und das Mitleid des Zuschauers; je erhabener das Erhabene und der Erhabene, desto erschütternder sein Untergang. Aber Mitleid und Erschütterung gehören doch erst noch der immanenten Vorbereitung der transzendenten Lösung an, nicht dieser selbst; sie sind beide an sich bloße Un-

lust- und Depressionsgefühle, während die tragische Lösung die intensivste Lust und die höchste Erhebung des Gefühls gewährt.

Diese tragische Lösung selbst besteht nun darin, daß der Held das Unlogische des Wollens, das sich in ihm offenbart hatte, durch Verneinung des Willens zum Leben überwindet. Er bricht mit demjenigen Wollen, das für ihn bisher den höchsten Wert einschloß, also erst recht mit allem andern Wollen, welches gegen die praktische Absolutheit jenes unvergleichlich zurückstand; d. h. er bricht mit dem Wollen überhaupt als einer formell unvernünftigen Betätigung des Wesens, und hat damit zugleich die Sphäre der Phänomenalität, d. h. die Welt, überwunden. Der Triumph der Idee über das höchste phänomenal Erhabene, das der Leidenschaft und sittlichen Gesinnung, ist der Gipfel aller Erhabenheit überhaupt, das transzendent Erhabene; er erlöst nicht bloß von diesem oder jenem Übel, sondern von allem Übel, weil er mit dem Wollen zugleich die Welt, das Leben, das Dasein überwindet, und Mitleid und Erschütterung als etwas noch zur Sphäre der Phänomenalität Gehöriges tief unter sich läßt. Der Konflikt wird dadurch transzendent gelöst, daß das unlogische Wollen, welches ihn heraufbeschworen hat, als Wollen schlechthin negiert wird, und diese transzendente Lösung ist endgültig, weil die Vernichtung der individuellen Existenz den Rückfall in die phänomenale Sphäre abschneidet.

Aus immanentem, phänomenalem Gesichtspunkt steht die immanente Lösung höher als die transzendente, das rührende Kompromiß höher als die tragische Vernichtung; denn indem nur das relativ Unlogische an dem Inhalt oder dem Grade des Wollens, der Irrtum im Ziele oder die Maßlosigkeit des Strebens korrigiert, der Wille zum Leben aber weiter bejaht wird, bleibt der Held mit seinen wertvollen Kräften als wertvolles Glied dem Prozesse erhalten und kann sein Streben noch fernerhin auf viele andre relativ wertvolle Ziele richten. Wenn der makrokosmische Zweck innerhalb der Erscheinungswelt als solcher liegt, oder wenn er positiv ist, dann ist das Tragische keine Modifikation des Schönen, denn dann ist es nicht nur nicht mikrokosmisch, sondern das direkte Widerspiel dessen, was mikrokosmisch ist. Ist das Wollen als solches logisch zu rechtfertigen und nichts Unlogisches, dann ist seine Verneinung eine Verirrung, aber nicht der höchste Triumph der logischen Idee; ist das Dasein etwas schlechthin Wertvolles, so ist es eine vernunftwidrige Barbarei,

seine Vernichtung ästhetisch zu genießen. Deshalb muß der eudämonologische Optimismus das Tragische eigentlich verwerfen, und er begeht eine Inkonsequenz, wenn er es doch gelten läßt. Er bemüht sich dann, es aus seinen vorbereitenden Momenten und seinen Nebenumständen zu erklären und zu rechtfertigen und den springenden Punkt an ihm, der erst sein Wesen ausmacht, beiseite zu schieben.

Soll das Tragische im Gegensatz zur versöhnlichen Lösung des Rührenden mikrokosmisch, d. h. eine ahnungsvolle Antizipation des makrokosmischen Prozesses sein, so muß letzterer ebenfalls auf die transzendente Lösung, auf die Verneinung des Wollens als des formell und absolut Unlogischen, auf die Weltüberwindung, auf den Triumph der logischen Idee im Untergange ihres Trägers angelegt sein. Nur eine kosmotragische Weltanschauung macht das Tragische als ästhetische Kategorie möglich, wie nur eine kosmokomische das Komische. Von der rührenden Lösung weiß jeder, daß aus ihr sich immer neue Konflikte gebären werden, die nicht immer versöhnlich sein werden, d. h. daß sie nur ein provisorisches Palliativ der Lebenskonflikte ist. Die tragische Lösung dagegen ist endgültig für dieses Individuum, das nun allen Konflikten enthoben ist; sie gibt die trostreiche Zuversicht, daß die logische Idee, wie sie ihr zur individuellen Willensverneinung ausgereicht hat, so auch am Ende dieser Weltzeit zur universellen Willensverneinung ausreichen werde. Die tragische Erhebung reinigt und läutert den Zuschauer von den Leidenschaften und dem begehrlichen Wollen überhaupt, indem sie ihn lehrt, sie als etwas bloß der Erscheinungswelt Angehöriges, zur dereinstigen Überwindung Bestimmtes anzusehen, und sich durch ideale Antizipation schon jetzt in die der begierdelosen logischen Idee entsprechende Geistesfreiheit aufzuschwingen.

Der tragische Konflikt ist nebst seiner transzendenten Lösung der sittlichen Sphäre entrückt. Die Überhebung kann eine sittlich indifferente sein, die auf einem entschuldbaren Irrtum oder auf einer unüberwindlichen angeborenen Charakteranlage ruht. Sie zu vermeiden, lag unter den gegebenen Umständen nicht im Bereich der Möglichkeit, weil andernfalls kein unversöhnlicher Konflikt gegeben und der an den Haaren herbeigezogene tragische Ausgang ein ästhetischer Fehler wäre. Der tragische Held kann gar nicht seine Überhebung bereuen, sondern weiß ganz genau, daß er zum zweiten Male vor dem Scheideweg wieder genau

so wählen müßte wie das erstemal. Er kann, wenn er will, nicht anders wollen; er hat nur die Wahl zwischen dem so Wollen und dem gar nicht mehr Wollen. Bei dem Unvermeidlichen kann aber von Schuld im eigentlichen Sinne nicht mehr die Rede sein, es kann auch keine moralische Sühne oder sittliche Strafe herausfordern, wenn es auch die natürlichen Folgen und den Gegenschlag der verletzten Rechtsordnung auf sich herabzieht. Es ist deshalb auch gleichgültig, ob der Held und seine Gegenspieler über sein Tun moralisch reflektieren oder nicht, und wie sie es moralisch beurteilen; diese Reflexionen und Urteile können nur insofern Bedeutung für die tragische Entwickelung gewinnen, als sie einen motivatorischen Einfluß auf den Gang der Handlung und ihren pragmatischen Nexus ausüben, oder als die sittliche Selbstverurteilung die Abwendung des Willens vom Wollen befördert und beschleunigt. Der Held kann dann auch seine Überhebung als Schuld, seinen Untergang als Sühne oder Strafe auffassen; aber ob er das tut oder nicht, ist für das Zustandekommen der tragischen Wirkung gleichgültig, und ebenso gleichgültig ist es, ob der Zuschauer diese Auffassung teilt oder nicht. In der willensverneinenden Weltüberwindung erhebt sich der Held ja doch ohnehin in eine übersittliche Sphäre und läßt alle sittlichen Kategorien unter sich in der Sphäre der Phänomenalität zurück. Die moralisierende Auffassung des Tragischen im Helden, Gegenspieler oder Zuschauer verkennt die prinzipielle Übersittlichkeit der transzendenten Lösung und sucht sie im Widerspruch mit ihrem Wesen in die Sphäre phänomenaler Sittlichkeitsbegriffe herunterzuziehen. Der tragische Einzelfall hat allerdings eine sittliche Bedeutung, aber sie liegt grade in dem, was nicht tragisch an ihm ist, in dem außertragischen Komplement.

Das außertragische Komplement ist nicht eine Episode, die ja auch fehlen könnte, sondern unentbehrliche Ergänzung der tragischen Handlung. Nicht alle Figuren der Handlung gehen unter, und selbst die Untergehenden haben Hinterbliebene und Rechtsnachfolger. Der Weltprozeß geht nach diesem tragischen Einzelfall weiter; auf das untergehende Geschlecht folgt ein neues, auf wilde Sitten und rauhe Kämpfe mildere und friedlichere Zeiten, und aus allen Ruinen sprießt endlich neues Leben. Neben der im Tragischen triumphierenden negativen Idee der Willensverneinung bleibt ein Rest der positiven Idee übrig, die von diesem tragischen Einzelfall nicht betroffen wird, und diese ist es, die im außertragischen Komplement triumphiert.

Die Überlebenden können aus dem tragischen Einzelfall die Lehre ziehen, daß sie solche Einseitigkeiten und Maßlosigkeiten, wie sie hier zum unversöhnlichen Konflikt geführt haben, möglichst zu vermeiden und die hier an Spiel und Gegenspiel verteilten Momente der Idee harmonisch zu verbinden suchen müssen. Der tragische Held selbst hat doppelten Anlaß zur Entfaltung des außertragischen Komplements kurz vor dem Untergang, nachdem die Sinnesänderung zur Willensverneinung bereits bei ihm eingetreten ist, nämlich einerseits im Rückblick auf die Vergangenheit, andrerseits im Vorausblick auf die Zukunft. Nachdem er die Dinge, Verhältnisse und Personen im Lichte der Ewigkeit und befreit von der bisherigen leidenschaftlichen Verblendung und Befangenheit betrachten gelernt hat, ist er geneigt, denen, die ihm Böses taten, zu verzeihen, sich mit seinen Feinden zu versöhnen, die von ihm Gekränkten und Verletzten um Vergebung zu bitten, und ihnen, soviel in seiner Macht steht, zu vergüten, vor allem aber für die ihm teuren Zurückbleibenden nach Kräften Sorge zu tragen. Darum entfaltet sich das Rührende in seiner innigsten und tiefsten Gestalt nicht im Versöhnungsdrama, sondern in der tragischen Dichtung zwischen der inneren und äußeren Katastrophe. Dieses Rührende gehört aber ebensogut wie dasjenige in den überlebenden Personen der Handlung dem außertragischen Komplement und nicht dem Tragischen selbst an. Es ist ganz irrig, dieses mit dem Tragischen zu vermengen und zu verwechseln, oder gar das Tragische aus dem Rührenden des tragischen Komplements erklären zu wollen. Alle Versuche, in den großen Tragödien den Sieg der immanenten sittlichen Weltordnung aufzuzeigen, beziehen sich nur auf dieses außertragische Komplement und beruhen auf Verwechselung dieses mit dem eigentlich Tragischen.

Die rührenden Momente am tragischen Helden zwischen der inneren und äußeren Katastrophe liegen noch vor dem realen Vollzug des tragischen Unterganges und erhöhen die tragische Wirkung, ohne sie zu stören, weil sie die letzte wehmütige Abrechnung mit der Welt vor ihrer Überwindung darstellen. Die rührenden Momente an den überlebenden Nebenpersonen nach der Katastrophe und die versöhnliche Perspektive auf eine bessere irdische Zukunft dagegen ist ein Rückfall aus der transzendenten Sphäre in die immanente, aus der Weltüberwindung in das Weltgetriebe, und darum eine entschiedene Beeinträchtigung der tragischen Wirkung und ihrer Reinheit und Hoheit. Eine tragische

Handlung ist um so vollendeter, je mehr diese Seite des außertragischen Komplements in den Hintergrund tritt, da sie wegen der Beschränktheit jedes Einzelfalls doch nun einmal nicht ganz und gar fehlen kann. Die tragische Weltanschauung trägt die gefühlsmäßige Gewißheit in sich, daß jede Perspektive auf eine bessere Zukunft insoweit Täuschung ist, als immer von neuem unversöhnliche Konflikte aus jeder Weltlage entspringen müssen, die nur der tragischen Lösung fähig sind.

Das Tragische ist keineswegs auf die Form des Dramas beschränkt, sondern findet auch in Epos, Roman, Novelle, Ballade und Lyrik seine Stätte. In den bildenden Künsten dagegen hält es schon schwerer, durch die Darstellung einer einzigen Situation den Gang und Abschluß einer tragischen Handlung erraten zu lassen; es muß gewöhnlich dazu das Sujet schon bekannt sein, oder die tragische Handlung muß in einem Zyklus von Abbildungen zur Darstellung gelangen, die durch sich selbst verständlich sind. Die Musik kann wohl Stimmungen und Gefühle darstellen, wie sie durch die Vorstellung einer tragischen Handlung erregt werden, aber nicht die tragische Handlung selbst, ja nicht einmal die tragische Katastrophe, wie es die bildenden Künste können. Wo die Musik allein wirksam ist, bleibt es daher immer dem Zuhörer überlassen, ob er die durch sie geweckten Stimmungen und Gefühle auf eine tragische Erregungsursache beziehen will oder nicht; wo dagegen die Musik sich mit andern Künsten verbindet, da kann sie die von jenen hervorgebrachten tragischen Wirkungen steigern und vertiefen, indem sie zugleich die tragische Stimmung breiter ausklingen und länger nachklingen läßt. Die stumme mimische Darstellung tragischer Mythen mit Musikbegleitung war bei den Alten sehr beliebt und hoch geschätzt, während jetzt die Pantomime und das Ballett mehr das Komische und Spektakulöse bevorzugt und sich bei tragischen Anläufen leicht ins kalt Gräßliche, Traurige und Grauenhafte verirrt. Seine hervorragendsten Wirkungen entfaltet das Tragische im Schauspiel und in der Oper, weshalb es von vielen Ästhetikern nur bei Gelegenheit der Tragödie abgehandelt wird. Es ist aber an sich eine von dieser Kunstform unabhängige Modifikation des Schönen, die nicht nur in andern Künsten, sondern auch im Naturschönen und geschichtlich Schönen vorkommt.[1])

[1]) **Über den Begriff des Tragischen in der bisherigen Ästhetik vgl. Ä. I, 434—451.**

4. Die kombinierte Lösung des Konflikts.

Die immanente Lösung ist bloß provisorisch und palliativ; die transzendente ist voreilig und überfliegend, indem sie etwas nur als Zukunftsperspektive des Universums Berechtigtes individuell vorwegnimmt. Unmittelbar in einem Punkte vereinigen lassen beide sich nicht, weil das Jenseits entweichen muß, wenn der Blick sich auf das Diesseits heften soll, und dieses verblaßt, wenn er sich zu jenem erhoben hat; diese subjektive Ausschließung beider wirkt als Vereinigungshindernis, trotzdem in objektiver Hinsicht das außertragische Komplement des Tragischen dem Rührenden Raum gewährt. Das Komische hat zwar die Vereinigung der immanenten und transzendenten Lösung (nämlich die reductio ad absurdum des gegebenen Einzelfalls und die Gewißheit, daß auch das außerkomische Komplement für früher oder später der komischen Selbstvernichtung verfallen ist) in sich; aber es ist dafür gemütlos intellektualistisch und ohne Herz für die Schmerzen und Leiden der Konflikte, von denen es kalt lächelnd abstrahiert. Jeder dieser Lösungen haftet also eine gewisse Einseitigkeit an, die durch Verbindung mit den andern aufgehoben werden könnte.

Das Komische kann sich aber nun sowohl mit dem Rührenden wie mit dem Tragischen verbinden, ersteres, weil sein außerkomisches Komplement dem Rührenden freien Spielraum läßt und dieses ebenso wie seine reductio ad absurdum des komischen Einzelfalls der immanenten Sphäre angehört, letzteres, weil es durch seine mikrokosmische Bedeutung und die Selbstgewißheit seiner universellen Geltung auf dasselbe transzendente makrokosmische Endziel hinweist wie das Tragische. Mittelbar kann dann das Komische auch das Rührende und Tragische miteinander verknüpfen, indem es die subjektive Schwierigkeit durch den ihm eigenen oszillatorischen Wechsel der Gesichtspunkte überwindet und die Gemeinsamkeit der objektiven Grundlage beider in seiner Einheit von immanenter und transzendenter Lösung zur Geltung bringt. Durch die Raschheit des Wechsels der Gesichtspunkte entsteht dann die Täuschung, daß durch Vermittelung des Komischen auch die Einheit des Rührenden und Tragischen vollzogen sei, die zwar objektiv besteht, subjektiv aber in aller Strenge unvollziehbar ist.

Die Verbindung des Komischen und Tragischen konnte nicht zu ihrem Rechte gelangen, wo die mikrokosmische Bedeu-

tung entweder des einen (Schopenhauer) oder des andern (Hegel) verkannt wurde, die des Rührenden und Komischen nicht, wo das Rührende noch gar nicht als eine dem Komischen koordinierte Modifikation des Schönen begriffen war. Die bisherige Ästhetik hätte also eigentlich den oszillatorischen Wechsel der Gesichtspunkte im Humoristischen als eine Täuschung nicht bloß in subjektiver, sondern auch in objektiver Hinsicht beurteilen, d. h. das Humoristische als ästhetische Kategorie verwerfen müssen (von Kirchmann). Statt dessen hat sie sich bemüht, weniger das Humoristische, d. h. den objektiven Bestand des ästhetischen Scheins in den kombinierten Lösungen des Konflikts, als vielmehr den Humor, d. h. die zur Schaffung eines solchen Scheins geeignete Geistesbeschaffenheit zu erörtern, und ist so zur Verwechselung des Humoristischen mit der komischen Selbstdarstellung gelangt (Vischer).

Der Humor, der das Humoristische mit Bewußtsein hervorbringt, kann entweder naiv oder reflektierend oder spekulativ sein. Das unbewußt, d. h. ohne Absicht, unwissentlich und wider Willen hervorgebrachte Humoristische spielt eine geringere Rolle im Humoristischen als das unbewußt Komische im Komischen, kommt aber doch auch vor, ähnlich wie der unbewußte Witz, und darf deshalb nicht ganz in der Ästhetik ignoriert werden (z. B. wenn jemand sich bemüht, eine Blöße zu verhüllen, grade dadurch aber wider Wissen und Willen auf sie aufmerksam macht, und doch zugleich diese Blöße als eine solche erscheinen läßt, die er sich aus opferwilliger Güte für andre gegeben hat). Das unbewußt Humoristische deutet noch gar nicht auf Humor seines Trägers zurück, sondern höchstens auf einen solchen des Künstlers, der diese Figur geschaffen hat. Der naive Humor aber produziert schon mit Bewußtsein das Humoristische, jedoch intuitiv aus einem Drange seiner Natur heraus ohne Reflexion, d. h. ohne sich über seine Absicht und die Mittel ihrer Verwirklichung Rechenschaft ablegen zu können, also auch ohne die Gelegenheiten zur Betätigung geflissentlich aufzuspüren. Dies alles tut der reflektierende Humor, gerät aber dabei leicht in die Gefahr, daß er abstrakt oder häßlich wird, d. h. daß er entweder aus dem Gebiete des ästhetischen Scheins herausfällt, oder daß seine Kraft zur Überwindung der Konflikte und Widersprüche nicht gleichen Schritt mit dem Eifer ihrer Aufspürung hält. Im letzteren Falle wird er zum gebrochenen, trübseligen, larmoyanten, hypochondrischen, bittern, giftigen und miserabilistischen Humor. Der

spekulative Humor überwindet diese Irrwege und Abwege der Reflexion durch überlegene synthetische Kraft der Intuition auf Grund einer spekulativen Weltanschauung, indem er das relativ Unlogische nicht nach sensitiven Gefühlsreaktionen, sondern am Maßstabe der mikrokosmischen konkreten Idee abschätzt. Dieser spekulative Humor allein besitzt die Geistesfreiheit, um sich zum Tragischen und zur Produktion des universell Humoristischen zu erheben, während der naive Humor nicht über das Rührende hinauskommt, und der reflektierende Humor beim Hinausgehen über den Einzelfall sich in die Klage und den Ärger über die Unmasse der phänomenalen Unvernunft verstrickt. Diese Arten des subjektiven Humors gehen ohne scharfe Grenzen fließend ineinander über und haben geringere Wichtigkeit als die folgenden objektiven Unterschiede des Humoristischen.

Wenn das Komische sich mit dem Rührenden verbindet, entsteht das immanent Humoristische, wenn es sich mit dem Tragischen verbindet, das transzendent Humoristische; wo endlich das immanent und transzendent Humoristische vermittelst der Doppelseitigkeit des Komischen wieder zur Einheit verschmelzen, da entsteht das universell Humoristische. In jeder dieser drei Unterarten kann der ernste oder der komische Bestandteil überwiegen, oder können beide annähernd in einem Gleichgewicht stehen, das in der Regel aus einer Abwechselung überwiegend ernster und überwiegend komischer humoristischer Momente resultieren wird.

Das komisch Humoristische zerfällt in das unbewußt Komische, den Witz und seine Verwandten und die komische Selbstdarstellung, alle drei mit humoristischer Färbung. Eine unbewußt komische Figur wird humoristisch durch geniale Bonhomie, Duldsamkeit, Warmherzigkeit, Hilfsbereitschaft und Heiterkeit des Herzens, welche zusammen rührend wirken. Die einzelne Handlung einer solchen Figur wird aber nur dadurch humoristisch gefärbt, daß eben dieselben Züge, die einerseits die komische Verwicklung herbeiführen und lösen, andrerseits rührend wirken. Ebenso erhält die Komik des Witzes, der Ironie, Karikatur usw. einen humoristischen Anstrich, wenn die durch sie bloßgelegten Beziehungen nicht bloß die komische Verkehrtheit des Objekts, sondern zugleich auch rührende Eigenschaften seines Gemüts aufdecken. Die komische Selbstdarstellung muß, um einen humoristischen Anstrich zu bekommen, vor allem auf dem Boden einer unverwüstlichen guten Laune und eines unerschütterlichen Wohlwollens ruhen; sie

muß sich nicht bloß als Mittel zur Befridigung der Eitelkeit oder gar zur hämischen Spötterei, sondern als Mittel zum Trösten, Sorgenverscheuchen und Wiederaufrichten behandeln. Der pfiffig-lustige Humor des Narren muß von einem warmen, treuen Herzen getragen sein, um humoristisch zu wirken; dann darf er auch seine Lustigkeit bei günstiger Gelegenheit bis zur Ausgelassenheit steigern, ohne darum aus dem Humoristischen herauszufallen. Selbst der Galgenhumor wird zum wahrhaften Humor erst durch das gute Herz, das den Witz und seine Verwandten benutzt, um den Unglücksgefährten über schwerste Stunden hinwegzuhelfen und sich selbst für sie zum Vorbild aufzurichten. Dieser Galgenhumor der echten Geistesfreiheit erhebt sich aber bereits über sich selbst hinaus zum tragischen Humor. Der komische Humor kommt am besten zur Geltung durch Zusammenwirken von Dichtkunst und Mimik, sofern es dem Schauspieler gelingt, der Komik der Worte und Handlungen echte Herzenstöne beizumischen, und rührende Reden mit komischer Mimik vorzutragen.

Dasjenige Rührende, welches entweder das Erhabene einschließt, oder aber sich scheu und keusch verbirgt und sich nur bei starker Motivation unwillkürlich verrät, bedarf keines herbstrengen Korrektivs, wohl aber dasjenige, welches sich an die Oberfläche drängt, bei kleinen Veranlassungen breit macht und dabei den rechten Gefühlsmaßstab für das Wichtige und Ernste verschiebt oder einbüßt. Da ist das Hinzutreten des Komischen ein passendes Korrektiv, um durch seine reductio ad absurdum den falschen Schein einer übertriebenen Bedeutung der Dinge und Konflikte zu zerstören, den die Empfindsamkeit vorspiegelt. Das rührend Humoristische ist deshalb eine höhere Modifikation als das Rührende ohne Humor; es darf sich positiv um so liebevoller im kleinsten entfalten, je schonungsloser selbst das Größte von ihm negativ zersetzt ist. Je vollständiger der empfindsame Humor diese Aufgabe erfaßt und löst, desto mikrokosmischer wird er, desto näher führt er aber auch an das transzendent Humoristische heran; er wird sich also, um im immanenten Gebiet des rührend Humoristischen zu bleiben, mit seiner zersetzenden Komik mehr gegen nebensächliche Züge des Großen und Bedeutenden kehren müssen als gegen den Kern seines Wesens. Das rührend Humoristische hat vor dem außerkomischen Komplement des Einzelfalls, vor dem positiven Rest der Idee pietätvoll Halt zu machen; erst das transzendent Humoristische löst auch die letzten Reste derselben tragikomisch auf, tritt damit aber nicht etwa in Widerspruch gegen die

logische Idee, sondern macht nur offenbar, daß ihr eigentlicher Inhalt und ihr letztes Ziel nicht Positives, sondern etwas schlechthin Negatives ist.

Das rührend Humoristische krankt doch an einem inneren Widerspruch; als Rührendes soll es immanent sein und bleiben und die Positivität des Restes der Idee oder des außerkomischen Komplements respektieren, als Komisches aber kann es die unentrinnbare komische Selbstzersetzung allen und jeden Restes der Idee nicht abwehren. Es bleibt ihm nichts übrig, als entweder seinen Schwerpunkt auf das Komische zurückzuverlegen und das Rührende nur gelegentlich nebenbei mit heranzuziehen, oder aber sich die Augen mit Scheuklappen gegen die komische Selbstauflösung auch des Größten und Edelsten abzublenden und sich auf die kleinen und engen Lebenskreise des Idyllischen zu beschränken. Deshalb ist das immanent Humoristische, soweit es rein, d. h. frei vom Bewußtsein des ihm anhaftenden Widerspruchs ist, entweder ein komisch Humoristisches oder ein idyllisches rührend Humoristisches. Versucht aber das Humoristische diese Gestalten zu überschreiten, ohne sich doch zum transzendent Humoristischen emporschwingen zu können, so tritt der ihm innewohnende Widerspruch zutage als offener Bruch.

Der gebrochene Humor wirkt um so peinlicher, als der Humorist einerseits übermäßig empfindsam auch gegen die kleinsten Konflikte ist und andrerseits doch dieselben als Betätigungsanlässe seines Humors eifrig aufspürt und die höchsten Maßstäbe einer idealen Gesinnung an sie anlegt. Die Überempfindsamkeit gegen die Dinge und ihre vermeintliche Bosheit führt zum Situationspessimismus; der Kontrast der hochgespannten idealen Forderungen mit der sittlichen Durchschnittsbeschaffenheit der Menschen zum moralischen Entrüstungspessimismus, die Vereinigung beider zum Miserabilismus. Dem Situationspessimismus entspricht der trübselige, melancholische Humor des nassen Jammers und aschgrauen Elends, dem Entrüstungspessimismus der bittere, gallige Humor des lieblosen Hohns und der giftigen Satirik, dem Miserabilismus das oszillatorische Schwanken zwischen beiden, das dann wohl gar für den höchsten Gipfel des Humoristischen gehalten wird.

Eine besondere Form des Humoristischen ist die Verknüpfung des Komischen mit dem Wehmütigen. Das elegisch Humoristische steht zwar noch innerhalb des immanent Humoristischen, weil der Mensch in die Sphäre der phänomenalen Existenz gebannt

bleibt und der Macht ihrer Interessen sich nicht zu entziehen vermag, es weist aber wenigstens ideell insofern schon zum transzendent Humoristischen hinüber, als der reell ungelöste vergangene Konflikt im Lichte der Ewigkeit als ein nicht mehr seiender, ideell überwundener erscheint. Es ist sozusagen das immanent Humoristische in seiner Sehnsucht nach dem Umschlag in das transzendent Humoristische. Der traurigen Katastrophe ziemt würdiger Ernst, und nicht ein Einmengen komischer Beleuchtung, die hier frivol erscheinen würde (im Gegensatz zur tragischen Katastrophe, wo sie als transzendenter Humor befreiend wirkt). Wenn aber die zeitliche Entfernung die Trauer zur Wehmut abgeklärt hat und die Relativität der gescheiterten eigenen Bestrebungen zum Bewußtsein gekommen ist, dann kann auch der rührende Humor wieder in seine Rechte treten als mildes Lächeln über die der Menschennatur anhaftenden Irrtümer und leidenschaftlichen Übertreibungen. Das Komische gelangt dabei freilich in äußerst verblichener, abgedämpfter Färbung zur Geltung, ähnlich wie im komisch Humoristischen die ernste Rührung nur leise wie aus der Ferne anklingt. Ein richtig abgetönter Wechsel zwischen wehmütig und komisch Humoristischem wird aber für ein größeres Kunstwerk das Gleichgewicht des Rührenden und Komischen wieder herstellen und vertritt dann etwa die höchste Gestalt, zu der das immanent Humoristische sich entwickeln kann, wenn es sich über den idyllischen Humor erheben und doch nicht in gebrochenen Humor verstricken will.

Beim empfindsamen Humor vertritt das Rührende der liebevollen Versenkung ins Kleinste die Seite des Optimismus, von der sich die komische reductio ad absurdum wie ein pessimistischer Kontrast abhebt; bei der Abwechselung von elegisch und komisch Humoristischem dagegen vertritt das Komische den Optimismus der behaglichen Hingabe ans gewöhnliche tägliche Leben und das Wehmütige die pessimistische Erhebung über das irdische Streben. In beiden Fällen ist der naive Bestandteil optimistisch, der reflektierte pessimistisch; ohne die Mischung beider Bestandteile ist kein tieferer Humor möglich, und der gebrochene Humor ist nur darum im Unrecht, weil ihm der Optimismus entschwunden ist und ein falscher Pessimismus sich an Stelle des wahren gesetzt hat. In den niederen Gestalten des Humoristischen ist es ein empirischer, phänomenaler Pessimismus, der durch teleologischen Optimismus überwunden wird, in den höchsten (dem elegisch und transzendent Humoristischen) ein teleologischer Optimismus, der sich als meta-

physischer Pessimismus entpuppt. Wer entweder den empirischen Pessimismus oder den teleologischen Optimismus ablehnt, muß folgerichtig auch das komisch und rührend Humoristische verwerfen; wer entweder den teleologischen Optimismus oder den metaphysischen Pessimismus leugnet, muß konsequenter Weise auch das transzendent Humoristische leugnen. Der ästhetische Geschmack, der das immanent und transzendent Humoristische anerkennt und genießt, setzt sich damit intuitiv in Widerspruch gegen alle Theorien, die den teleologischen Optimismus, oder den empirischen, oder den metaphysischen Optimismus bestreiten.

Den Gipfel des Humoristischen macht das transzendent Humoristische aus, die Vereinigung von Tragischem und Komischem, die Einheit der intellektuellen und gemütlichen Weltüberwindung. Sie verschmilzt die entferntere Perspektive des Komischen auf frühere oder spätere reductio ad absurdum auch des außerkomischen Komplements mit der verfrühten Antizipation des makrokosmischen Weltziels durch das Tragische. Die Heiterkeit des Komischen ist hier zur höchsten Geistesfreiheit des Idealismus abgedämpft, der auf die Scheinhaftigkeit der Welt mild lächelnd herabblickt; der herbe Ernst der Befangenheit in den Interessen der Erscheinungswelt ist vermittelst der tragischen Erschütterung überwunden und in den transzendenten Seelenfrieden verklärt, der mit jener überirdischen Heiterkeit zusammenfällt. Die Stimmung des höchsten Komischen und Tragischen ist dieselbe, nur auf verschiedenen Wegen errungen; als doppelseitig errungene ist sie in sich um so stärker gefestigt und schaukelt sich wohlig in dem oszillierenden Rückblick nach ihren beiden Entstehungswegen. Auf dem einen dieser Wege durchschaut sie nicht bloß mehr dieses oder jenes relativ unlogische Wollen in seiner Widervernünftigkeit, sondern alles Wollen schlechthin als das seiner Natur nach Widervernünftige und zur komischen Selbstvernichtung Bestimmte, auf dem andern erhebt sie sich durch transzendente Erlösung über das Wollen als die sich selbst verzehrende Leidenschaft und ihre unheilbar schmerzvollen Konflikte. Wie die Stimmung des transzendent Humoristischen eine einheitliche, bloß nach ihrer zwiespältigen Entstehung doppelseitig schillernde ist, so ist andrerseits das Objekt eines und dasselbe, die Tragikomödie der Welt und des Lebens, der Natur und Geschichte. Wenn das Komische und Tragische beide wegen ihrer Beziehung auf dasselbe makrokosmische Endziel mikrokosmisch sind, aber jedes nur in einer abstrakt heraus-

geschälten Art der Beziehung, so ist das transzendent Humoristische mikrokosmisch in beiden Beziehungen zugleich, nämlich sowohl in Bezug auf die logische Aufhebung des antilogischen Wollens als in Bezug auf die Erlösung von dem Schmerzreflex dieses Widerspruchs im Willen selbst.

Das Komische, insbesondere das immanent Humoristische, kann bei Hinzutritt einer tragischen Situation sich verhältnismäßig leicht als Komisches behaupten und zum Tragikomischen erheben; schwerer kann das Tragische sich bei der Katastrophe plötzlich als Komitragisches entpuppen, obwohl es auch an solchen Fällen selbst in der Geschichte nicht fehlt. Deshalb ist mit Recht mehr vom Tragikomischen als vom Komitragischen die Rede. Während letzteres nur am Schluß einer tragischen Handlung plötzlich herausspringen kann und dann im Kunstwerk leicht als choquierende Überraschung wirkt, wird das Tragikomische dadurch vorbereitet, daß die ganze tragische Handlung in allen Stadien ihrer Vorbereitung vom Humoristischen durchwirkt ist, das dann vor der Katastrophe allerdings nur ein immanent Humoristisches in seinen verschiedenen Gestalten sein kann. Das transzendent Humoristische ist dann nur die abschließende Krönung des immanent Humoristischen; diese Einheit von immanent humoristischer Vorbereitung und transzendent humoristischem Abschluß macht das Kunstwerk zum universell Humoristischen.

Der Held kann entweder mit lustigem Humor beginnen und diesen allmählich zu immer ernsterer Lebensauffassung vertiefen, ohne die Grundlage des Humors selbst im tragischen Untergang einzubüßen; er kann auch mit reflektierendem, ja sogar mit gebrochenem oder krankhaftem Humor behaftet sein und diesen im Durchgang durch den tragischen Konflikt zu gesundem transzendentem Humor läutern; er kann endlich alle Nuancen des Humors souverän beherrschen und je nach Gelegenheit spielen lassen, also auch bei der Katastrophe den transzendenten Humor. Das Humoristische kann aber auch in andern Gestalten als dem Helden selbst personifiziert sein, z. B. in einem treuen Kunstnarren oder in einem humoristischen Freund und Führer; oder es kann in seinen verschiedenen Spielarten an verschiedene Figuren verteilt sein, die die tragikomische Haupthandlung teils durch harmonische Unterstützung, teils durch Kontrast heben und fördern; oder auch der Dichter selbst kann als Prologus und Epilogus, oder beim humoristischen Roman in eingestreuten Exkursen, vor den Vorhang

treten und die Handlung samt ihren Trägern in humoristische Beleuchtung rücken.

Sowohl das immanent Humoristische als auch das transzendent Humoristische leiden an einer gewissen Einseitigkeit; denn das erstere verfängt sich in die Enge des Diesseitigen und bleibt ihr verhaftet, das letztere aber erhebt sich in Regionen, wo die Anschaulichkeit und mit ihr die Schönheit aufhört. Im universell Humoristischen gleichen sich diese Einseitigkeiten aus, indem jede an der andern ihre Ergänzung findet; das immanent Humoristische der vorbereitenden Handlung wird über seine phänomenale Beschränktheit dadurch hinausgehoben, daß es die transzendente Doppellösung des Schlusses vorausahnen läßt, und das transzendent Humoristische läßt dem Irdischen sein Recht widerfahren, indem es das immanent Humoristische als Himmelsleiter, als Aufstieg zur Erlösung, benutzt und in diesem Sinne auf die seinen Blicken allmählich entschwindende Erscheinungswelt als auf eine selbst schon humoristisch verklärte zurückblickt. Während das immanent Humoristische und das transzendent Humoristische nur je zwei konflikthaltige Modifikationen miteinander verbinden, verknüpft das universell Humoristische alle drei und stellt sich auch in dieser Hinsicht als der Höhepunkt der kombinierten Lösungen dar.

Die Modifikationen des Schönen sind um so seltener anzutreffen, je höher sie stehen; so ist z. B. das universell Humoristische in der untermenschlichen Natur gar nicht, in hervorragend humoristischen Menschen nur bei seltenen Gelegenheiten in seiner Entfaltung zum Tragikomischen, in der aus der Vogelperspektive betrachteten Geschichte zwar häufiger, aber dann wiederum gewöhnlich nicht in mikrokosmischer Geschlossenheit zu finden. Die Musik kann allenfalls dem naiv Humoristischen nachstreben, aber das reflektiert Humoristische ist ihr schon nicht mehr zugänglich, und an das Tragikomische reicht sie noch weniger heran als an das Tragische und Komische. Grade der reflektierende Humor muß durchaus zu Worte kommen, um verständlich zu werden; er ist deshalb der bildenden Kunst und Mimik verschlossen und gelangt nur in der Dichtkunst zu vollem Ausdruck. Selbst in dieser Kunst finden sich zwar viele Anläufe zu universell humoristischen Kunstwerken, aber kaum ein völlig gelungener; dies mag mit der Schwierigkeit zusammenhängen, geeignete universell humoristische Sujets zu finden, und die Folge hiervon ist wieder, daß die humo-

ristischen Dichter mehr subjektive Dichtungsformen bevorzugen, z. B. den humoristischen Roman, das romantische Epos und allenfalls das romantische Drama, in denen sie ihren persönlichen Humor leichter spielen lassen können. Auch die Empfänglichkeit für das Humoristische ist spärlicher vertreten, als man denkt; dem weiblichen Geschlecht fehlt sie oft sogar für die niederen Arten desselben, dem männlichen meistens doch für die höheren, so daß das universell Humoristische immer auf einen kleinen Kreis Auserwählter angewiesen bleiben wird.

Wenn nun so das universell Humoristische als der zusammenfassende Einheitspunkt und Höhepunkt der Modifikationenlehre und diese als die Steigerung der Konkretionsstufenlehre dargestellt ist, so darf doch daraus nicht gefolgert werden, als ob das Ideal in der synthetischen Einheit der Modifikationen bestände, oder als ob alle Künstler nunmehr nach der Darstellung des universell Humoristischen streben sollten. Das Ideal ist ebensowenig die aktuelle Einheit aller Modifikationen, wie es die der Konkretionsstufen oder der Künste ist; d. h. es deckt sich ebensowenig mit dem universell Humoristischen wie mit dem Individuellen oder der Oper. Das Ideal gehört vielmehr allen Konkretionsstufen, Modifikationen und Künsten an, und ist in allen diesen nur da zu finden, wo der ästhetische Schein dem idealen Gehalt völlig adäquat ist, also nur diejenige Konkretionsstufen, Modifikationen und Kunstmittel zeigt, die der ideale Gehalt von sich aus als die ihm angemessensten fordert.

Jeder Künstler hat ferner bei der Auswahl der Stoffe und Kunstmittel das seiner individuellen Veranlagung Entsprechende zu bevorzugen, unbekümmert darum, ob andre ihm ferner liegende Gebiete, abstrakt genommen, einen höheren Schönheitswert beanspruchen können. Ein Sujet, das rein schöne Darstellung verlangt, darf nicht erhaben oder anmutig, ein solches, das eine konfliktlose Modifikation als adäquate Erscheinungsform fordert, nicht komisch oder tragisch, ein rein komisches oder rein tragisches nicht humoristisch behandelt werden, wenn nicht der ästhetische Wert des Kunstwerks vermindert statt erhöht werden soll. Nur bei zwei Ideen von völlig gleicher mikrokosmischer Bedeutung würde die Darstellung derjenigen ästhetisch höher stehen, die eine höhere Modifikation erfordert; aber solche völlig gleichwertige Ideen gibt es eben nicht, sondern der Unterschied im Grade ihrer mikrokosmischen Bedeutung wiegt allemal schwerer als der Unterschied der Modifikationen, in denen sie sich versinnlichen. Daß

alle Gebiete auch in der Kunst zu ihrem relativen Rechte kommen, dafür hat nicht der einzelne Künstler, sondern der providentielle Verlauf der Kunstgeschichte zu sorgen. Die Idee versenkt sich in alle Stufen im Reiche des Schönen mit gleicher Hingebung, benutzt jede Gelegenheit, um sich auseinanderzulegen und heimisch einzurichten, und erzielt eben dadurch im Ganzen das höchste Maß von Schönheit; dies gilt nicht bloß für das Naturschöne und geschichtlich Schöne, sondern mittelbar auch für das Kunstschöne, indem sie für das Auftreten der rechten Künstlergenies zur rechten Zeit Sorge trägt.[1])

VI. Die Stellung des Schönen im menschlichen Geistesleben und im Weltganzen.

1. Schönheit und Bedürfnis.

Das Schöne entspricht nur einem idealen, keinem realen Bedürfnis; es gehört zu des Lebens Überfluß, ist ein idealer Luxus und reell zwecklos, weil es idealer Selbstzweck ist. Aber der Mensch ist so eingerichtet, daß neben den realen Bedürfnissen auch dieses ideale sich geltend macht; schon sehr frühe, unter Verhältnissen, die uns als der äußerste Notstand erscheinen, werden Kräfte und Zeit der materiellen Verbesserung der Lage entzogen und auf den verschönernden Schmuck des Lebens verwandt, z. B. auf Verzierung von Waffen und Geräten, und überall bezeichnen die Volksfeste mit ihren Festgewändern, Festgeräten, Festräumen, Festspielen, Festtänzen und Festgesängen den Höhepunkt des Volkslebens.

Die Not und die Dürftigkeit werden kaum als solche empfunden, so lange sie als ein allen gemeines Übel ertragen werden, d. h. so lange die Genußfähigkeit und die Genußmittel ungefähr die gleichen für alle Glieder des Volkes sind und mit höherer Macht und größerem Besitz weder feinere Bildung noch verfeinerte Genußmittel verknüpft sind. Sobald aber die Lebenslage der verschiedenen Stände und Schichten des Volkes, ihre Befähigung und ihr Anteil an dem verfügbaren Komfort und Lebensgenuß sehr ver-

[1]) Über den Begriff des Humoristischen in der bisherigen Ästhetik vgl. Ä. I, 451—461.

schieden wird, muß selbst eine gegen früher sehr verbesserte Lebenslage der unteren Schichten im Kontrast mit den oberen als eine drückende Entbehrung empfunden werden. Dann empört sich das Volk auch gegen den verfeinerten Schönheitsluxus der Aristokratie, für dessen Verständnis ihm die nötige Vorbildung fehlt, und verlangt, daß zuerst seinen realen Entbehrungen abgeholfen werde, ehe die Aristokratie in einem solchen vermeintlich überflüssigen Luxus schwelgt. Noch schlimmer wird es, wenn die Aristokratie der Bildung und des Besitzes auseinanderfallen, wenn die erstere zwar die Vorbildung für feinere Kunstgenüsse und die Sehnsucht nach ihnen, aber nicht die Mittel zu ihrer Erlangung besitzt, die letztere dagegen aus Mangel an Geschmacksbildung ihre Mittel entweder gar nicht auf den Schönheitsluxus verwendet, oder aber durch falschen Geschmack auf die Entartung und den Verfall der Kunst hinwirkt.

Aus rein eudämonistischem Gesichtspunkt ist jeder Pfennig, der auf den Schönheitsluxus der Gebildeten verwandt wird, Sünde, so lange es noch Not und Elend gibt, die durch ihn hätten gemildert werden können; alle Gebildeten und Wohlhabenden, die dem eudämonistischen Prinzip als höchsten huldigen, können deshalb den Schönheitsluxus, den sie selbst treiben und den Staat zu treiben veranlassen, gar nicht rechtfertigen als durch rücksichtslose Pflege ihrer Klasseninteressen. Ganz anders stellt sich aber die Sache aus evolutionistischem Gesichtspunkt dar; denn da handelt es sich um den Kulturfortschritt, zu dem auch die Kunstentwickelung gehört. Da muß die Masse etwas mehr Not ertragen, damit die kulturtragende Minderheit das ganze Volk schneller fördere, indem sie zunächst sich selbst zu höherer ästhetischer Kultur erhebt und dann die niederen Stände so weit als möglich nach sich zieht. Mit fortschreitender Kultur muß der Abstand zwischen der Kulturhöhe der führenden Minderheit und der nachgeschleppten Masse immer mehr wachsen; trotzdem steigt das Kulturniveau auch der letzteren, und zwar schneller, als es ohne Vorausschreiten der Aristokratie möglich gewesen wäre. Darum kann es eine Volkskunst nur in einfachen Kulturverhältnissen bei völliger Bildungsgleichheit aller Volksschichten geben; wo aber einmal ein großer Bildungsunterschied der Stände Platz gegriffen hat, kann die höhere Kunst nur aristokratisch sein, und muß jeder Versuch, die Kunst auf eine Volkskunst zurückzuschrauben, zur Verrohung, Verstofflichung und tendenziösen Entartung der Kunst führen.

Pflicht der Aristokratie und des Staates ist es aber auch, nicht

bloß für sich und ihre Kreise angemessene Mittel auf Kunstpflege und Kunstförderung zu verwenden, sondern auch auf ästhetische Förderung des Volkes. Insbesondere bedarf es ausgiebiger Veranstaltungen, um die mittellosen Gebildeten, welche Vorbildung und Sehnsucht haben, nicht an Kunstgenüssen darben zu lassen; in zweiter Reihe erst bedarf es auch solcher Veranstaltungen, die geeignet sind, dem empfänglichen Teile der noch ungebildeten Massen passende Kunstgenüsse darzubieten und seinen Geschmack allmählich zu veredeln. Für alle solche ästhetische Zwecke wird von den Besitzenden und vom Staat gegenwärtig nicht etwa zu viel, sondern zu wenig aufgewandt. Die niederen Schichten freilich müssen schon das Wenige zu viel finden, weil sie für den Wert dieses idealen Luxus im Durchschnitt kein Verständnis haben, desto mehr Sehnsucht aber nach den materiellen Genüssen der Wohlhabenderen, die sie entbehren müssen, und von denen ihnen wenigstens einiges durch die auf Schönheitsluxus verwandten Mittel hätte zugeführt werden können.

Oft genug wird tatsächlich das Schöne nur um des sinnlich Angenehmen willen gepflegt, das in ihm enthalten ist, oder auch um durch die von ihm geweckten ästhetischen Scheingefühle die Entstehung realer Gefühle gleicher Art zu befördern, z. B. Tanzmusik und Tanz, um erotische Annäherung zwischen der Jugend beiderlei Geschlechts herbeizuführen, oder Kriegsmusik, um den Kampfesmut zu entflammen, oder kirchlichen Prunk, um Andacht zu erwecken, oder schlüpferige Romane, um die Lüsternheit zu kitzeln. In solchen Fällen dient das Schöne tatsächlich realen Bedürfnissen, d. h. es wird seiner idealen Selbstzwecklichkeit und Freiheit beraubt und in den Dienst praktischer Zwecke gestellt. Durch eine solche praktische Ausnutzung wird ihm als Schönen Gewalt angetan, sofern es ein seiner Natur nach freies Schönes war, und nicht etwa ein unfreies, dessen Begriff und Wesen in solcher Dienstbarkeit besteht. Ob die praktischen Zwecke eine solche Ausnutzung des Schönen praktisch rechtfertigen oder nicht, ist in jedem Falle besonders zu beurteilen (etwa wie Tötung, Brandstiftung und Requisition im Kriege); es ist hier nur klar zu stellen, daß damit das freie Schöne seinem Wesen entfremdet wird.

Alles freie Schöne arbeitet sich erst allmählich im Lauf der Geschichte aus solcher begriffswidrigen Dienstbarkeit, aus seiner Verquickung mit realen Bedürfnissen heraus; es besinnt sich erst ganz allmählich auf sein Wesen. In niederen Kulturzuständen ist das Unterscheidungsvermögen für reale Gefühle und ästhetische

Scheingefühle noch gering und darum die Verwertung des Schönen zur Erregung von übergreifenden Scheingefühlen sehr naheliegend. Je weiter aber die Kultur fortschreitet, desto mehr nimmt die Unterscheidung beider Gefühlsarten zu, und desto mehr sondert sich das Schöne von den Mitteln ab, die zum Dienste praktischer Zwecke und realer Bedürfnisse verwendet werden. Aber in den rückständigen Völkern, Ständen und Lebensaltern bleibt die Verquickung noch lange bestehen, nachdem sie bei den Gereiften aufgehört hat, und damit dauert auch der Kampf gegen die Grenzüberschreitungen zwischen dem idealen Schönen und dem realen Bedürfnis fort, der einerseits mit Nachsicht und Geduld, andrerseits mit unablässiger Stetigkeit geführt werden muß.

2. Schönheit und Wahrheit.

Unter Wahrheit kann man dreierlei verstehen: erstens die Übereinstimmung des schönen Kunstscheins mit dem Wahrnehmungsschein des Wirklichen, zweitens die Übereinstimmung des schönen Scheins mit dem Wirklichen, das den Wahrnehmungsschein hervorruft, drittens die Übereinstimmung des schönen Scheins mit dem idealen Gehalt, der sich vermittelst des Durchganges durch das Wirkliche im schönen Schein objektiviert. Die Wahrheit im ersten Sinne kann man die immanent realistische Wahrheit oder die Naturtreue und geschichtliche Treue des Kunstschönen nennen, die im zweiten Sinne die transzendentalrealistische, die im dritten Sinne die idealistische Wahrheit.

Naturtreue und geschichtliche Treue braucht das Kunstschöne nur in so weit, als es sich den in Natur und Geschichte waltenden Gesetzen freiwillig unterstellt und es nicht vorzieht, ein System andrer Gesetze für die Manifestation seines idealen Gehalts zu erfinden (wie in Fabel, Märchen und phantastischen Capriccios); aber auch dann hat es, wie bereits gezeigt, seine Existenzberechtigung neben dem Wahrnehmungsschein nur darin, daß es diesen an Schönheit übertrifft, durch größere Adäquatheit des Sinnenscheins an den idealen Gehalt überragt und durch Tiefe und mikrokosmische Bedeutsamkeit des idealen Gehalts überbietet.

Transzendentalrealistische Wahrheit kann der schöne Schein niemals haben, weil das bewußtseinstranszendente Wirkliche schönheitslos ist, also der Wahrnehmungsschein erst seiner ganzen Schönheit entkleidet und in ein nüchternes wissenschaft-

liches Begriffsgerippe umgewandelt werden muß, um realistische Wahrheit zu gewinnen.

Der naive Realismus, der das bewußtseinstranszendente Ding an sich und den bewußtseinsimmanenten Wahrnehmungsschein für identisch, oder doch für völlig gleich hält, verschmelzt auch die immanentrealistische und transzendentalrealistische Wahrheit zu einer ohne Zusatz realistischen Wahrheit.

Wenn die Naturtreue und geschichtliche Treue nur bedingungsweise und auch dann nur bis zu einem gewissen Grade, die realistische Wahrheit aber niemals vom Schönen verlangt werden kann, so muß dagegen die idealistische Wahrheit immer und im höchsten Maße von ihm gefordert werden. Sie allein ist maßgebend dafür, ob und in welchem Grade in jedem besonderen Falle das Schöne Naturtreue und geschichtliche Treue haben darf und muß, und inwieweit es ästhetisch verpflichtet ist, von dem natürlichen und geschichtlichen Wahrnehmungsschein abzuweichen. Die idealistische Wahrheit des Schönen steht in formellem Gegensatz, aber in inhaltlicher Übereinstimmung mit der metaphysischen Wahrheit der philosophischen Wissenschaft. Formell kleidet die erstere sich in Sinnenschein oder sinnlichen Phantasieschein, die letztere in Begriffe; inhaltlich aber zielen beide auf denselben unbewußten idealen Gehalt ab, der sich für das Bewußtsein nur in der einen oder andren Einkleidung und Umschreibung vergegenwärtigen läßt.

Wo die Naturtreue und die geschichtliche Treue des Schönen als die von der Kunst zu erstrebende Wahrheit gelten, da muß das Häßliche und Schöne, das Bedeutende und Unbedeutende des Wahrnehmungsscheins gleichmäßig nachgeahmt werden; es fehlt jedes Kriterion, um das eine vor dem andern zu bevorzugen, oder um das ästhetisch Wesentliche und Gerechtfertigte von dem ästhetisch Unwesentlichen zu unterscheiden. So erstickt der künstlerische Naturalismus stets in den unwesentlichen nebensächlichen Details und verirrt sich auf der Flucht vor der idealistischen Wahrheit in die Pflege des Häßlichen und Gemeinen; er verliert sogar die Fähigkeit, den Wahrnehmungsschein unbefangen zu rekonstruieren, und liefert statt treuer Kopien Zerrbilder, ebenso wie der Historiker, dem mit der Idee das Merkmal des Wesentlichen abhanden gekommen ist. Das Streben nach idealistischer Wahrheit dagegen führt nur dann zu hohler, abstrakter Schablonenhaftigkeit, wenn eine falsche ästhetische Theorie das abstrakte gattungsmäßige Ideal an Stelle des mikrokosmisch individuellen setzt und das

Häßliche auch da zu meiden sucht, wo es ästhetisch berechtigtes und gefordertes Mittel zur Gewinnung des charakteristisch Schönen ist.

Da jeder Künstler, auch der Meister, immer weiter studieren und sich durch Vergleich mit anderem Schönen vor Verirrung in subjektive Einseitigkeiten bewahren muß, so haben diejenigen Künste einen großen Vorteil, die nicht nur den Vergleich mit frühern Leistungen der Kunstgeschichte und mitstrebender Zeitgenossen, sondern außerdem auch noch den Vergleich mit dem Wahrnehmungsschein des Naturschönen gestatten. Die Vertreter dieser Künste haben das voraus, daß sie Naturstudien machen, sich durch Vergleich mit dem natürlichen Wahrnehmungsschein leichter von Manieriertheit frei halten, sich die Erfindung eines Systems von Gesetzen der Objektivation ersparen, die in dem Naturschönen vorgefundenen einfach benutzen und auf leichteres Verständnis bei dem an das Naturschöne gewöhnten Publikum rechnen können. Aber Naturstudien, Kopien des naturschönen Wahrnehmungsscheins, sind ebensowenig Kunstwerke, wie kunstgeschichtliche Studien, Kopien der Kunstwerke früherer Meister, es sind. Der blinde Götzendienst vor der Natur in wissenschaftlicher und ästhetischer Hinsicht kann nur in einer Zeit aufkommen, die den Glauben an die Idee verloren hat, kritiklos ihren getrübten Widerschein in der Natur anbetet und den Beruf des Menschen zur Herstellung ihres gereinigten und vertieften Widerscheins verkennt.

Die idealistische Wahrheit des Schönen selbst ist etwas andres als die wissenschaftliche Wahrheit der Ästhetik, die erkennt, daß die Schönheit des Scheins lediglich in der ihm immanenten idealistischen Wahrheit besteht. Die ästhetische Wahrheit ist wie alle Wissenschaft nach induktiver Methode von empirischer Grundlage aus gewonnen und bewegt sich in ihrer geschichtlichen Entwickelung durch mannigfach wechselnde Einseitigkeiten hindurch, die sich gegenseitig berichtigen und dem Ziele immer näher führen. Die reine Ästhetik muß in ihren Grundzügen feststehen, um eine angewandte Ästhetik zu ermöglichen; letztere wieder ist der Kunstkennerschaft, Kunstgeschichte, Kunstkritik und Kunstgelehrsamkeit unentbehrlich, wenn diese nicht auf jeden Versuch einer vergleichenden Wertschätzung verzichten und sich auf trockene Zusammenstellung tatsächlicher Angaben oder auf unmotivierte Machtsprüche des unkontrollierbaren persönlichen Geschmacks beschränken wollen. Die ästhetische Zer-

gliederung des Schönen gewährt an und für sich bloß einen intellektuellen, keinen ästhetischen Genuß; wohl aber kann der Durchgang durch sie den ästhetischen Genuß des Kunstwerks selbst bei der Rückkehr zu ihm erhöhen. Eine gute Ästhetik kann viel beitragen zur unmittelbaren und mittelbaren ästhetischen Erziehung der Kunstkenner, Kunsthistoriker, Kunstrichter, Kunstgelehrten, Kunstfreunde und Künstler; sie kann verkehrten Geschmacksrichtungen, Verirrungen des Zeitgeistes und solchen bestimmter Individuen nachdrücklich entgegentreten und verhindern, daß wertvolle Kräfte aus eigner Verirrung oder unter dem Druck einer verirrten öffentlichen Meinung auf verfehlte Kunstrichtungen vergeudet werden. Sie kann endlich als theoretische Erkenntnis dem Menschengeist eine intellektuelle Befriedigung gewähren, wie alle Wissenschaft, die ihren eigenen Wert hat, ganz unabhängig von etwaigem praktischen Nutzen; diese Befriedigung ist um so höher, je würdiger und bedeutsamer der Gegenstand der Erkenntnis ist.

Damit sind aber auch die Gründe für den Wert und die Berechtigung der Ästhetik erschöpft; jeder Versuch der Ästhetik, mehr für sich zu reklamieren, kann ihr nur Mißerfolge und verdienten Spott eintragen. Sie darf nicht einmal wagen, den Künstlern zu empfehlen, welche von den verschiedenen berechtigten Richtungen der Kunst sie vorzugsweise pflegen, welchen Stoffen, welchen Modifikationen, welchen Künsten und Kunstgebieten sie sich grade jetzt zuwenden sollen. Ganz und gar blamiert sie sich aber, wenn sie sich einfallen läßt, Vorschriften darüber aufzustellen, wie das Schöne hervorgebracht werden müsse, z. B. nach dem Rezept für die Herstellung eines vollendeten Dramas zu suchen. Ihr Einfluß ist nur einerseits vorbereitend und andrerseits negativ, regelnd, beschränkend; positiv kann sie unmittelbar auch nicht das geringste leisten. Zu einer so irrtümlichen und schulmeisterlichen Auffassung ihrer Aufgabe kann nur eine Ästhetik kommen, die noch nicht die Ohnmacht des Bewußtseins und das Hervorquellen aller schöpferischen Tätigkeit aus dem Unbewußten begriffen hat.

3. Schönheit und Sittlichkeit.

Wenn Wahrheit (im idealistischen Sinne) und Schönheit zusammentreffen in der Übereinstimmung des idealen Gehalts mit seinem Ausdruck fürs Bewußtsein, so Sittlichkeit und Schönheit in der phänomenalen Versinnlichung des unbewußt Logischen

in Gestalt der objektiven Teleologie. Aber hier wie dort decken sich beide Seiten nicht. Der Sittlichkeit kommt es auf die Sache selbst (Gesinnung, Handlung, Erfolg) und nicht auf den Schein an, der Schönheit zunächst auf den Schein und auf die Sache nur, soweit sie durch den Schein widergespiegelt wird (B. 102—104, 106—107, 137—140). Alle niederen Konkretionsstufen sind sittlich indifferent; die des konkret Individuellen ist es teilweise auch noch; nämlich erstens nach ihrer formalen Schönheit, und zweitens nach den in ihr vorkommenden sittlich gleichgültigen Betätigungen. Dagegen vollziehen sich in ihr sehr wichtige sittlich differente Betätigungen, z. B. Reflexionen, Kämpfe, Entschließungen und geistige Handlungen, die keine Widerspiegelung im sinnlichen Schein finden, also gar nicht, oder doch nur sehr mittelbar durch Nebenwirkungen und Begleiterscheinungen aus dem ästhetischen Schein erschlossen werden können. Der wichtigste Teil der menschlichen Sittlichkeit, die reflektierte bewußte Moralität, oder die auf Grundsätze gebaute und durch abstrakte Überlegung vermittelte Pflichterfüllung, entzieht sich am meisten dem Schönen. Leichter erreichbar ist ihm die ihrer selbst und ihrer Gegensätze noch unbewußte Unschuld in der Modifikation des Idyllischen und die zur zweiten Natur gewordene harmonische Tugend in dem geistig Erhabenen und seelisch Anmutigen; von diesen weist aber die erstere auf die reflektierte bewußte Moralität hinaus, die zweite auf sie zurück (B. 247—253).

Im Gebiet des Erhabenen bleiben die blinden Naturkräfte immer, die einseitigen natürlichen Triebe und Affekte des Menschen häufig sittlich-indifferent. Die Erhabenheit einer zur vollen Harmonie des Geistes hindurchgerungenen Tugend hat häufig einen so passiven Anstrich, daß die Helden der sittlichen Virtuosität nur noch schwer zu poetischen Helden oder gar zu dramatischen Helden verwendbar sind, selbst dann, wenn sie zu Märtyrern werden; ihre lehrhafte und erziehliche Wirksamkeit fällt außerhalb des Bereichs des Schönen. Das sittlich Erhabene ist deshalb dann ästhetisch am wirksamsten, wenn es in einem übermächtigen moralischen Instinkt wurzelt, aber verbunden ist mit der Überzeugung von dem höchsten sittlichen Recht dieses Triebes; denn in dieser Gestalt drängt das Erhabene zur energischen sichtbaren Betätigung und zum sinnenfälligen Kampf mit den widerstrebenden Mächten. Auch der seiner eigenen Gründe nicht bewußte und an Scheingründe sich anklammernde aktive religiöse Enthusiasmus wirkt ähnlich.

Die Grazie der körperlichen Bewegung und Haltung ist ebenso sittlich indifferent wie die seelische Anmut des harmlosen Spieles und des erlaubten heitern Lebensgenusses. Die seelische Anmut ist zu schwach, um den Kampf mit der Welt aufzunehmen; sie ist darauf angewiesen, sich ihrer Umgebung anzuschmiegen und wird deshalb ihr sittlicher Wert davon abhängen, welchen sittlichen Wert diese Umgebung hat. Soweit sie Beziehungen zur Sittlichkeit hat, fußen sie vorzugsweise auf der Geschmacksmoral, wie die des Erhabenen und Rührenden auf der Gefühlsmoral. Das Anmutige ist ebenso wie die Geschmacksmoral vortrefflich, um einer schon ohnehin bestehenden, in sich gefesteten sittlichen Gesinnung den feinsten Schliff und die höchste Vollendung zu geben; wo diese aber fehlt, setzt das Anmutige gar leicht den äußeren Schein des Guten an die Stelle der Sache oder bleibt in der naiven Sittlichkeit der noch unbewährten Unschuld stecken.

Das Intrigante nimmt grundsätzlich von sittlichen Rücksichten Abstand und handhabt List, Betrug und Schelmerei mit Behagen auch da, wo es zufällig einmal im Dienste sittlicher Zwecke steht. Das Lustige gedeiht nur, wo der Ernst sittlicher Pflichten ihm Raum läßt oder leichtsinnig beiseite geschoben wird. Das Spektakulöse und kalt Gräßliche benutzt mit Vorliebe das Böse, aber ohne sittliches Interesse, bloß um seiner äußeren Wirkungen willen. Das Idyllische bleibt in der naiven Unschuld stecken, und nur das Rührende verbindet sittlich differente Konflikte mit innerlich vertieftem Interesse. Das Traurige wird nur um so häßlicher, je größer die sittliche Erhabenheit ist, die unter ihm erliegt; das Elegische aber wird schöner, wenn der Zurückblickende in der stillen Wehmut über das unwiederbringlich Verlorene doch den Verlust als Sühne eigner Schuld empfindet. Im Rührenden werden die sich überhebenden Triebe nicht nur tatsächlich auf das Maß ihrer Berechtigung zurückgedrängt, sondern ihre Träger lernen auch sich willig dabei bescheiden. Dieser Parallelismus zwischen Schönheit und Sittlichkeit im Rührenden greift auch in das außerkomische Komplement des Komischen, das außertragische Komplement des Tragischen, in die Vereinigung beider Komplemente im Tragikomischen und in den rührenden Bestandteil des immanent Humoristischen und universell Humoristischen hinüber. Dagegen gehören das Komische und Tragische als solche, abgesehen von ihren Komplementen, und ihre Verbindung im Tragikomischen wegen der Transzendenz ihrer

Lösungen nicht mehr zu der Sphäre der phänomenalen Immanenz, wo das Sittliche allein seine Stätte hat; in ihnen reicht also das Schöne bereits in die übersittliche Sphäre hinein, wie in den vorher aufgeführten Punkten in die untersittliche (vgl. oben S. 110—111, 123—124).

Das Schöne und das Häßliche können untersittlich, außersittlich, übersittlich oder auch sittlich different sein; das sittlich Gute und Böse können außerästhetisch, sie können aber auch schön, unschön oder häßlich in ihrer Erscheinung sein. Im sittlichen Bewußtsein kann sich nur ein beschränkter Ausschnitt der absoluten Idee reflektieren, nämlich der auf das Verhalten selbstbewußter Personen zueinander Bezug habende, im ästhetischen Bewußtsein desgleichen nur ein Ausschnitt der Idee, nämlich der zum Eingehen in den Sinnenschein befähigte. Beide Ausschnitte der Idee decken einander nicht, sondern überragen sich. Die ethische und ästhetische Beurteilung wurzeln in ganz verschiedenen Gesichtspunkten und dürfen deshalb nie miteinander vertauscht, vermengt oder verwechselt werden, selbst nicht einmal im Bereiche der immanenten Konfliktlösung, wo ein gewisser beschränkter Parallelismus zwischen ihnen besteht. In der Sittlichkeit führt die Hineintragung des ästhetischen Gesichtspunkts zu schauspielerischer Affektation und zum Haschen nach hohlem Schein, in der Kunst die Hineintragung der ethischen Beurteilung zur moralisierenden Verknöcherung, gegen die der unverdorbene Geschmack sich empören muß. Das Unsittliche in der Kunst ist entweder ästhetisch gerechtfertigt als zu überwindendes Moment, dann ist seine moralische Verdammung verkehrt; oder es ist ästhetisch ungerechtfertigt, dann kommt sie überflüssigerweise hinterdrein gehinkt. Wer so wenig Urteilsfähigkeit auf einem dieser Gebiete besitzt, daß er den Gesichtspunkt und die Maßstäbe des andern zu Hilfe zu nehmen sich gedrängt fühlt, der sollte lieber auf jedes Urteil auf dem ihm nicht vertrauten Gebiet verzichten und am wenigsten sich zu der Entscheidung darüber für befähigt halten, ob im besondern Falle ein den Rückschluß gestattender Parallelismus beider Gebiete besteht oder nicht.

Die Sittenpolizei und die Strafrechtspflege haben sich nur so weit mit der Kunst zu befassen, als es sich darum handelt, unreife Volksbestandteile vor der Verführung durch stoffliche Reize zu schützen. Dies geschieht dadurch, daß Ort, Zeit und Gelegenheit der Darbietung von Kunstwerken geregelt und der geschäftlichen Spekulation auf einen rohen und verdorbenen Ge-

schmack Schranken auferlegt werden. Die ästhetische Volkserziehung bemüht sich aber auch, einen positiven praktischen Nutzen aus der Kunst herauszuschlagen, nämlich erstens die Bildung des sittlichen Geschmacks durch ästhetische Gewöhnung an Maß, Harmonie und Idealität, und zweitens die Stärkung der sittlichen Gesinnung durch den vorbildlichen Sieg der sittlichen Mächte im Kunstschönen. Diese pädagogische Verwertung des Schönen ist aber zweischneidig.

Die Geschmacksbildung läßt den Kern des Charakters unberührt, macht nur die äußeren Formen der Selbstdarstellung gefälliger, verweichlicht aber auch und lehrt die Laster und Sünden sybaritisch verfeinern und ästhetisch verhüllen. Den Vorbildern des Sieges der sittlichen Mächte im Rührenden steht im Komischen und Tragischen die Enthüllung der Relativität und phänomenalen Beschränktheit der ganzen sittlichen Beurteilungsweise gegenüber; die dauernde Gewöhnung an rührende moralische Scheingefühle legt aber auch die Gefahr nahe, daß der Mensch künftig auch im Leben statt mit tatkräftiger Pflichterfüllung bloß mit der wohlfeilen Rührseligkeit moralischer Scheingefühle zahlen werde. Eine ästhetische Volkserziehung, die sich als Selbstzweck betrachtet, wird alle Gebiete der Kunst gleichmäßig pflegen und damit das Korrektiv für die Wirkungen einseitiger Richtungen in sich tragen; eine solche, die sich als Mittel zur ethischen Volkserziehung betrachtet, wird nicht nur diesem außerästhetischen Zweck mehr schaden als nutzen, sondern wird auch durch moralisierende Bevormundung der Kunst und einseitige Begünstigung des ethisch differenten Schönen (Rührenden) den ästhetischen Volksgeschmack in eine schiefe und einseitige Richtung lenken, d. h. verbilden.

4. Schönheit und Religion.

Die Religion ist die unsichtbare Seele des religiösen Lebens, das sich in religiös motivierter Förderung des Menschheitswohles, in religiös vertieftem Erkenntnisdrang, in religiöser Sittlichkeit

andachtsvolle Stimmung widerklingen lassen können, und die Malerei ihren physiognomischen Ausdruck zu fixieren vermag.

Die religiöse Phantasie projiziert aber auch eine religiöse Vorstellungswelt aus sich heraus und schreibt dann mit Notwendigkeit den Vorstellungsobjekten, auf die es seine religiösen Gefühle bezieht, eine transzendentale Realität oder transzendentalrealistische Wahrheit zu; diese Vorstellungsobjekte (Götter, Heroen, Gottmenschen, Heilige usw.) können dann sehr wohl in den ästhetischen Schein eingehen. Für die Kunst als solche bleibt ihre realistische Wahrheit gleichgültig, und beruht ihre idealistische Wahrheit lediglich darin, daß sie treffende Versinnlichungen der zugehörigen Stufe des religiösen Bewußtseins sind; darum behalten sie auch für spätere Geschlechter, denen der Glaube an ihre realistische Wahrheit längst geschwunden ist, noch ihren künstlerischen Wert. Für Gläubige freilich ist es nicht nur ärgerlich, sondern auch gefährlich, zu sehen, daß der ästhetische Genuß solcher Kunstwerke von dem Glauben an ihre realistische Wahrheit unabhängig ist. Aber mit Erfolg religiöse Kunstwerke produzieren kann nur der Gläubige, dem ihre Objekte noch transzendental-realistische Wahrheit haben; andernfalls wird seine Produktion zu einem eitlen Spiel mit abgelebten Formen, das dem schärferen Blick seine Hohlheit und Überzeugungslosigkeit offenbart. Wenn aller Idealismus im Volksleben letzten Endes aus dem religiösen Idealismus ausströmt, und die Entwickelung des religiösen Bewußtseins der sicherste Maßstab der erreichten Kulturstufe ist, dann muß auch der Fortschritt zu einer neuen Epoche der Kunst von einem Fortschritt des religiösen Bewußtseins abhängig sein; aber es ist damit nicht gesagt, daß eine spezifisch religiöse Kunst für immer bestehen müsse. Wenn das religiöse Bewußtsein einmal auf die Projektion einer phantasiemäßigen religiösen Vorstellungswelt verzichten und sich mit rein geistiger Fassung seiner Objekte begnügen sollte, so wäre eine spezifisch religiöse Kunst gegenstandslos; wohl aber könnte die religiöse Vertiefung und Veredelung des ganzen Menschheitslebens auf dieser Stufe der Kunst reichen Ersatz für diesen Verlust bieten.

In den Anfängen der Kultur ist fast die ganze Kunst religiöse Kunst, die unmittelbar dem Kultus dient; die ästhetischen Scheingefühle sind hier fast noch die einzige Vermittelung zu realen religiösen Gefühlen. Bei tiefer stehenden Völkern und bei den ungebildeten Landleuten der Kulturvölker ist es noch heute so, daß

die Kunst im Dienste des religiösen Kultus fast die einzige ist, die sie kennen, und daß ein der Kunstreize entkleideter Kultus überhaupt reizlos für sie sein würde. Das weibliche Geschlecht und die Südländer von lebhafterer Phantasie mögen selbst bei fortgeschrittener Bildung ungern diese Verquickung missen, und mancher hochstehende Mann erinnert sich pietätvoll der frühesten religiösen und ästhetischen Anregungen, die er durch sie empfangen hat. Gleichwohl geht die Tendenz der Geschichte dahin, diese Verquickung mehr und mehr zu lösen. Tanzkunst, Mimik, Epik und Dramatik sind bereits durchweg aus dem christlichen Kultus ausgeschieden, Plastik und Malerei wenigstens aus dem protestantischen. Musik und Lyrik zeigen ebenfalls die Neigung, sich mehr und mehr vom Kultus zu lösen, und die Baukunst wird sich schließlich dem Dezentralisationsbedürfnis der Seelsorge fügen müssen.

Je mehr der Kultus sich vergeistigt, desto eher kann er der Kunst entraten; je höheren Aufschwung die Kunst erlangt, desto gebieterischer fordert sie Emanzipation vom Kultus und selbständige Pflege (R. II, 41—43, 317—321). Die Religion befreit sich dadurch von den Gefahren, die aus der Vermengung und Verwechselung ästhetischer Scheingefühle mit realen religiösen Gefühlen für sie erwachsen (R. II, 35—41); die Kunst gewinnt dadurch erst die reine Selbstzwecklichkeit zurück. Wenn dem Volke erst überall eine angemessene Gelegenheit zur ästhetischen Anregung und Förderung geboten sein wird, fällt auch der letzte Grund fort, der für das Festhalten der überkommenen Verquickung spricht. Die Kunst der Zukunft wird alle vergangenen religiösen Anschauungskreise pietätvoll um ihrer idealistischen Wahrheit willen pflegen, aber selbst keine spezifisch religiöse Richtung mehr entfalten, weil sie selbst durch und durch religiös sein und in der ganzen Natur und Geschichte, im Wahren, Guten und Schönen nur noch eine einzige große Theophanie erblicken wird. Jede willkürliche Phantasieprojektion des religiösen Bewußtseins ergreift entweder einen unangemessenen (fetischistischen, zoomorphischen oder anthropomorphischen) oder zu eingeschränkten Ausdruck (Einzigheit des Gottmenschen); die einzig adäquate Versinnlichung des Göttlichen ist diejenige, die es sich selbst tatsächlich gegeben hat in ihrer ganzen Fülle. Da alles Schöne mikrokosmisches Abbild des Makrokosmos ist, so kommt es nur noch darauf an, den Makrokosmos als Gottesoffenbarung zu begreifen, um auch alles Schöne religiös aufzufassen.

Wie die Philosophie und Religion zuerst verschmolzen auftreten, dann sich sondern und nach verschiedenen Richtungen auseinandergehen, schließlich aber erkennen, daß Grund und Ziel ihnen gemeinsam ist, so auch die Kunst und Religion. Erst nach völliger Emanzipation der Kunst vom Dienste bestimmter Religionen und nach völliger Vergeistigung der Religion kann es beiden offenbar werden, daß ihr Ausgangspunkt, die Immanenz des göttlichen Wesensgrundes im Erscheinungsindividuum, und ihr Ziel das gleiche ist, das sich in der Religion als *universelle Erlösung*, in den höchsten Modifikationen des Schönen als *transzendente Lösung des kosmischen Konflikts* darstellt. Auch der Weg vom Ausgangspunkt zum Ziel ist bei beiden derselbe, der immanente teleologische Weltprozeß, der sich in der Religion als *religiöse Sittlichkeit*, in der Kunst als die *immanente Lösung der vorläufig lösbaren Konflikte* (im Rührenden und im außerkomischen und außertragischen Komplement) darstellt.

Philosophie, Kunst und Religion erschöpfen die Sphäre des sich als wesentlich absolut wissenden und fühlenden bewußten Geistes; in ihnen allein erhebt er sich über die Sphäre der bloßen Phänomenalität zu metaphysisch transzendenten Ausblicken. Die Philosophie gleicht dabei einem *hellen aber kalten* Licht, die religiöse Andachtsglut einem *heißen aber dunklen* Feuer, das Kunstschöne erscheint wie eine im Traume gesehene und gefühlte *Einheit von Glanz und Wärme*, die *beides nur vorspiegelt*, ohne daß wirklich Licht und Feuer da wäre. Alle diese transzendenten Ausblicke wären aber ein leeres Hoffen und ein täuschender Wahn, wenn die Sittlichkeit nicht stetig ihre Arbeit verrichtete, um das denkend, ahnend und fühlend Antizipierte endlich zu verwirklichen. So ist praktisch, unter dem Gesichtspunkt der realisierenden Tat betrachtet, die Sittlichkeit die wichtigste von den vieren, obwohl sie in der Sphäre der Immanenz befangen bleibt. Wenn jene drei Selbstzweck sind, so ist die Sittlichkeit Mittel zu einem übersittlichen Zweck, d. h. sie hat die Aufgabe, sich selbst überflüssig zu machen. Die Lebendigkeit und Kraft der Sittlichkeit hängt aber wieder ab von dem tieferen Grunde der religiösen Gesinnung, der vernünftigen Einsicht in die objektiven Zwecke und dem die Härten geschmackvoll ausgleichenden Takt, d. h. sie erwächst aus religiösen, philosophischen und ästhetischen Wurzeln und verdorrt, wenn sie von ihnen abgeschnitten wird. Alle Geisteskultur kann endlich nur erwachsen auf dem Boden eines gewissen materiellen

Wohlstandes; d. h. die Befriedigung der notwendigsten realen Bedürfnisse ist eine Vorbedingung zu ihrer Entfaltung, ist aber selbst wieder abhängig von der Wirksamkeit sittlicher Triebfedern.

So ergänzen und bedingen sich diese fünf Gebiete des Lebens, indem sie einerseits auf eigenartige, selbständige und selbstzweckliche Entfaltung nach ihren eigenen Gesetzen, andrerseits auf gegenseitige Unterstützung und Wechselwirkung angewiesen sind, und in dieser Kooperation sämtlich als Mittel zu dem Gesamtzweck der Menschheit dienen.

5. Die Stellung des Schönen im Weltganzen.

Das Schöne ist das Scheinen der Idee. Weder die Idee ist schön, sofern sie als Idee auftritt, noch der Sinnenschein als ideenloser. Der abstrakte Idealismus ist ebenso falsch wie der ästhetische Sensualismus. Wo die Idee den Sinnenschein überragt, oder wo ein nicht von der Idee durchdrungenes Stück Sinnenschein vorhanden ist, da hört das Schöne auf, und ist seine Grenze überschritten. Die wahre Ästhetik ist phänomenalistischer Idealismus und idealistischer Phänomenalismus. Wo die Idee als solche ins Bewußtsein tritt, ist bereits die ästhetische Auffassung in die theoretische umgeschlagen; die Grenze des Schönen reicht nur soweit, wie die Idee unbewußt bleibt. Würde sie aber nicht als implizite immanente geahnt oder gefühlt, so wäre kein Mysterium im Schein, und der Schein wäre aller Schönheit bar; darum hebt auch die Gefühlsästhetik eine richtige Seite der Sache hervor, die Hindeutung der ästhetischen Scheingefühle auf den an und für sich unbewußt bleibenden idealen Gehalt. Konkreter Idealismus muß die Ästhetik, Realismus kann sie in keinem Sinne sein, auch nicht irgendwie mit ihm paktieren (als Realidealismus oder Idealrealismus), denn Idee und Sinnenschein, die beiden Momente des Schönen, sind beide schlechthin unreal. Es ist falsch, dem von der transzendenten Wirklichkeit abgelösten Wahrnehmungsschein noch eine empirische „Realität“ zuzuschreiben, die über das tatsächliche Gegebensein als rein idealer Inhalt des Bewußtseins hinausginge, und es ist falsch, in irgendwelchem Sinne von einer realistischen Wahrheit des Schönen zu reden, da es doch nur durch seine idealistische Wahrheit schön wird.

Dasselbe Formalprinzip, durch welches die unbewußte Idee

sich selbst bestimmt, muß auch in ihr maßgebend bleiben für die Bestimmung des ästhetischen Scheins; dies ist aber die unbewußte, intuitive, reflexionslose, konkrete Logizität oder Vernünftigkeit, dasselbe logische Triebwerk, durch welches auch die ins Bewußtsein hineinfallenden Stationen des sogenannten bewußten, diskursiven Denkens Vernünftigkeit des Inhalts aufweisen. Die Logizität der Idee offenbart sich im ästhetischen Schein am leichtesten auf den untersten Konkretionsstufen, wo die Beziehungen am einfachsten und am leichtesten übersehbar sind, verdunkelt sich aber mit der Komplikation der Beziehungen und der Schwierigkeit des Zweckverständnisses für uns in den beiden obersten Konkretionsstufen, insbesondre auf der des Individuellen. In der mikrokosmischen Beschaffenheit desselben aber bleibt die Logizität auf alle Fälle bestehen, weil sowohl die Gleichmäßigkeit des kosmischen Baus als auch die größtmögliche teleologische Leistungsfähigkeit in allen Gliedern logisch gefordert sind, um ein Maximum teleologischer Beziehungen zwischen den Gliedern und dem Ganzen zu ermöglichen. Bei der imposanten Kraft des Erhabenen und der gewinnenden Liebenswürdigkeit des Anmutigen wird die zweckvolle Vernünftigkeit schon wieder deutlicher; noch mehr ist dies der Fall bei der Versinnlichung der teleologischen Weltordnung im Rührenden, am meisten aber im Komischen, Tragischen und Tragikomischen, wo die tiefste Logizität des Weltprozesses sich offenbart. So ist der ästhetische Rationalismus oder Panlogismus im Rechte, sofern er die unbewußte Logizität als idealen Bestimmungsgrund des Objekts betrachtet und in seiner gefühlten Übereinstimmung mit der Logizität des auffassenden Subjekts den unbewußten Grund der realen ästhetischen Lust sucht; im Unrecht ist er nur, wenn er den letzten unbewußten Bestimmungsgrund der konkreten Idee durch sich selbst und des Scheines durch die Idee zum bewußten Bestimmungsgrund des ästhetischen Eindrucks und zum bewußten Maßstab der Schönheit machen will.

Alle niederen Konkretionsstufen der Idee bis zu der des Gattungsmäßigen sind nur als Abstraktionen von Individualideen oder Gruppen solcher zu betrachten; jede Individualidee niederer Ordnung ist aber Glied oder Partialidee in einer Individualidee höherer Ordnung und zuletzt alle in der makrokosmischen Individualidee oder absoluten Totalidee. Die Totalidee als solche ist der unmittelbaren Versinnlichung und damit dem Reiche des Schönen entrückt und kann nur repräsentativ durch die mikro-

kosmische Beschaffenheit ihrer Segmente oder Partialideen widergespiegelt werden. Die niederen Individualitätsordnungen sind leichter zu versinnlichen aber weniger mikrokosmisch, die höheren mehr mikrokosmisch aber schwerer mit einer Anschauung zu umspannen. Der Höhepunkt ästhetischer Wirkung liegt in leicht übersehbaren Gruppen, welche die Individualitäten höherer Ordnung symbolisch andeuten und durch ihre Wechselwirkung auf die ideale Bedeutung des makrokosmischen Prozesses hinweisen.

Die absolute Idee legt nur einen Teil der in ihr schlummernden Möglichkeiten in einem Weltprozeß auseinander; darum ist auch das Schöne nicht auf Versinnlichung solcher Partialideen beschränkt, die diesem Weltprozeß angehören, noch weniger auf solche, die grade aktuell sind. Die Kunst kann mit demselben Rechte in die Vergangenheit oder (namentlich im Humoristischen) in die Zukunft dieses Weltprozesses hinausgreifen oder in andre Welten flüchten, die eine ideale Möglichkeit haben; es kommt immer nur darauf an, daß die Partialidee, welche sie versinnlicht, möglichst mikrokosmisch ist, und ihre Versinnlichung möglichst große idealistische Wahrheit hat. Damit die idealistische Wahrheit gewahrt bleibe, muß auch eine erdichtete Partialidee aus dem Schatz der logischen Möglichkeiten der Idee geschöpft sein, d. h. Logizität besitzen, zugleich aber auch die einmal angenommene Gesetzmäßigkeit streng festhalten. Die Logizität wird als eine besonders feste Beglaubigung seiner mikrokosmischen Beschaffenheit empfunden, und die tatsächliche Übereinstimmung des Objekts und Subjekts weist darauf zurück, daß sie beide in der Logizität der absoluten Idee wurzeln. Wo eine fester gefügte Handlung geboten ist, wie im Drama, da wird die technische Schwierigkeit, ein festgefügtes System von Gesetzen zu erfinden, streng innezuhalten und verständlich zu machen, so groß, daß die menschliche Dichterkraft an ihr scheitert und sich genötigt sieht, das in der Welt vorgefundene, allen vertraute System von Gesetzen zu benutzen und innezuhalten.

Aller ästhetische Schein weist auf die ihm immanente Partialidee und durch deren mikrokosmische und logische Beschaffenheit auf die logische Totalidee als mittelbaren Grund des Schönen hin; diese aber figuriert wiederum als Vertreter des unbewußten absoluten Geistes, d. h. des mit Idee und Willen ausgestatteten absoluten Subjekts. Mit der Realität schließt der ästhetische Schein auch die unmittelbare Mitbeteiligung des Realprinzips, des Willens, aus; mittelbar aber gibt die Idee im Schönen zugleich ein

Bild des Willens, repräsentiert also nicht nur ein Attribut des absoluten Geistes, sondern diesen in der Totalität seiner beiden Attribute. Die Idee ist eben nicht rein logische Idee, denn als solche wäre sie leer, sondern konkrete, auf das Unlogische angewandte Logik; im mathematisch Gefälligen ist dieses Unlogische die Extension, im dynamisch Gefälligen und Erhabenen die Intensität, in den konflikthaltigen Modifikationen das Wollen in seiner Überhebung. Sie vermag überall auch das Unlogische widerzuspiegeln, weil die Bestimmtheit dieses, d. h. seine Quantitätsverhältnisse, erst von ihr herrührt, da die in sich unbestimmte Intensität und Extension der Willensfunktion erst durch die Idee quantitativ determiniert wird. Im Naturwirklichen und in der schöpferischen Tätigkeit des Künstlers ist der absolute Geist reell immanent; aber im Naturschönen und im Kunstschönen ist mit der Abstraktion des Scheines von der Realität zugleich auch die Abstraktion der Idee vom Willen vollzogen (dort durch den Beschauer, hier schon durch den Künstler). Nach seinen logisch bestimmten quantitativen Verhältnissen ist das unlogische Realprinzip durch die Idee erschöpfend repräsentiert, nach seiner unlogischen Realität aber ist es unfähig, in das ästhetische Gebiet einzugehen, und bleibt draußen als dasjenige, worauf die logische Idee sich anwendet.

Die Genialität des unbewußten absoluten Geistes zeigt sich im Durchgang durch die Individualität des Künstlers und die Schwerfälligkeit und Einseitigkeit seiner Bewußtseinsorgane gleichsam gebrochen, im einzelnen Naturschönen aber beschränkt durch die Summe der nebengeordneten und untergeordneten Individuen, die mit den Individualtendenzen in Kollision treten. Der der Natur immanente Geist ist der absolute künstlerische Genius selbst, der sich in der Gesamtheit in seiner Fülle, im einzelnen aber in individueller Einschränkung offenbart; so ist auch der dem Künstler immanente Geist nicht ein abgesprengtes Teilchen des Weltgeistes, sondern der absolute Geist selbst, der sich in der Kunstgeschichte in seiner Fülle, im einzelnen Kunstwerk aber in individueller Einschränkung offenbart.

Das Naturschöne und Kunstschöne haben eine wesentlich gleichartige Entstehung; das zeigt sich schon darin, daß sie fließend ineinander übergehen. In der unorganischen Natur fehlt jede auf Schönheit gerichtete bewußte Absicht ebenso wie beim organischen Bilden und der geschlechtlichen Zuchtwahl auf niederen Tierstufen; aber bei den höheren Tieren und beim Naturmenschen däm-

mert schon in der geschlechtlichen Zuchtwahl eine Ahnung davon auf, daß das geschlechtliche Reizende zugleich darum gesucht und bevorzugt werde, weil es das Schönere sei. Das organische Bilden setzt sich fort in der Gestaltung von Sitten und Gebräuchen, Kleidung, Gerät und Wohnung, Haltung und Bewegung, Sprache und Mythos und gipfelt schließlich in der ästhetischen Selbstdarstellung. Überall ist eine unbewußte zur Schönheit drängende Betätigung die Grundlage, die unwillkürliche Auslese und Konservierung der passendsten Hervorbringungen das Hinzukommende, ein dunkles Gefühl von der Schönheit des so Erreichten nur nebenherlaufende Begleiterscheinung, die auch fehlen kann, das Bewußtwerden der Schönheit des Erreichten erst letzter Abschluß. Überall setzt sich dann die unwillkürliche und unbeabsichtigte Produktion des Schönen in einer willkürlichen und beabsichtigten fort, Sprach- und Mythenbildung in der Dichtung, Bewegungsgrazie und ästhetische Selbstdarstellung in Tanz und Mimik, das unwillkürliche Schönmachen der Gebrauchsgegenstände in unfreie und schließlich in freie bildende Künste. Überall bleibt aber das eigentlich Produktive ein Unbewußtes, dessen Tätigkeit vom Bewußtsein des Künstlers nur kritische Sichtung und technische Beihilfe erfährt.

Auch das Naturschöne muß erst durch ein Bewußtsein, nämlich das des Beschauers hindurchgehen, ehe es ein Schönes wird; denn die bewußtseinstranszendente Naturwirklichkeit ist nicht selbst ein Schönes, sondern nur die Vermittelung, durch welche im wahrnehmenden Bewußtsein das Naturschöne zustande kommt. Das Kunstschöne, so lange es nicht als bleibendes Kunstwerk fixiert wird, die einsame Improvisation des Musikers oder Dichters, die Phantasiekomposition des Malers brauchen auch nur ein einziges Bewußtsein, um als Kunstschönes in ihm dazustehn. Erst das zum bleibenden Kunstwerk verdichtete und materialisierte Kunstschöne läßt, falls es später von andern genossen wird, die Unterscheidung zwischen dem Bewußtsein zu, das an seiner Entstehung mitgewirkt, und das es als fertiges überkommen hat. Ob dies geschieht oder nicht, ist aber zufällig und kann für die Entstehung des Kunstschönen als solches und für sein Wesen nicht in Betracht kommen. Der wesentliche Unterschied zwischen dem Naturschönen und Kunstschönen wird also nicht darin zu suchen sein, daß ersteres nur einmal, letzteres aber zweimal durch das Bewußtsein geht, sondern darin, daß bei ersterem das unentbehrliche Bewußtsein sich nur passiv und rezeptiv, bei letzterem aber sich rezeptiv

und mitwirkend zugleich verhält. Der unbewußte absolute Geist formiert das materielle „Naturwerk“ völlig unbewußt ohne Assistenz irgendwelchen Bewußtseins bloß für die später eventuell hinzutretenden Bewußtseine, die es als Naturschönes perzipieren sollen; das „Kunstwerk“ dagegen formiert er in erster Reihe unbewußt in dem Bewußtseinsorgan des Künstlers für sein Bewußtsein und unter Assistenz und Mitwirkung dieses Bewußtseins, und erst in zweiter Reihe läßt er durch das Bewußtsein des Künstlers das Werk materialisieren und objektiv fixieren.

Der Theismus verlangt, daß alle göttliche Tätigkeit, also auch die Produktion des Schönen bewußt sein müsse; aber diese Annahme verwickelt in unlösbare Schwierigkeiten sowohl nach Seiten des Künstlers als nach Seiten Gottes. Denn bei der Produktion des Naturschönen wäre dann allein das göttliche Bewußtsein tätig, bei der des Kunstschönen das göttliche Bewußtsein als inspirierendes in Konkurrenz mit dem von ihm besessenen Künstlerbewußtsein; danach müßte das Naturschöne, als ungetrübtes Produkt Gottes, vollkommener sein als das Kunstschöne, in welchem der göttliche Strahl durch die menschliche Subjektivität gebrochen erscheint. Will man die Konkurrenz und Besessenheit vermeiden durch die Hypothese, daß Gott einen Funken seines Geistes dem Künstler als unbewußten Genius verliehen habe, so würde das Kunstschöne als Produkt eines unbewußten Bruchstückes in noch höherem Maße hinter dem Naturschönen als dem Produkt des göttlichen Geistes in seiner bewußten Totalität zurückstehen; außerdem träte aber die Schwierigkeit hinzu, wie Gott seinen Geist teilen und die Teile des Bewußtseins entäußern könne. Da die Erfahrung lehrt, daß das Kunstschöne dem Naturschönen sehr überlegen ist, so wäre bei dieser Annahme der Verdacht gerechtfertigt, daß der unbewußte Teil dem bewußten Ganzen in seiner ästhetischen Leistungsfähigkeit überlegen sei, d. h. daß er als unbewußter dem bewußten überlegen sei, da er doch als Teil dem Ganzen nicht füglich überlegen sein kann.

Wenn Gott als bewußter absoluter Geist die Natur schön schaffen soll, so muß er das, was seinem Bewußtsein vorschwebt, auch selbst schön finden. Das ist nur in zwei Fällen möglich, entweder wenn Gott die Natur als Makrokosmos sinnlich anschaut, oder wenn seine unsinnlich übersinnliche Anschauung derselben genügt, um ihm ihre Schönheit zu vergegenwärtigen. Im ersteren Falle ist zwar der Begriff der Schönheit in seiner Abhängigkeit von der Sinnlichkeit des Scheines festgehalten, aber Gott

durch Beilegung einer sinnlichen Phantasie (sei es an Stelle, sei es neben der übersinnlichen Idee) in eine seiner nicht würdige Sphäre der Sinnlichkeit herabgezogen und seiner Absolutheit entkleidet. Im letzteren Falle dagegen ist zwar die Würde und Absolutheit Gottes gewahrt, aber der Begriff der Schönheit in sein Gegenteil verkehrt; das „ideale Universum“ im göttlichen Bewußtsein ist dann das Urschöne und allein wahrhaft Schöne, und alle sinnliche Schönheit ist nur dessen getrübter Widerschein. Die theistische Ästhetik muß auf diese Weise, wenn sie konsequent durchgeführt wird, stets in den abstrakten Idealismus münden, der der Tod aller Ästhetik ist. In diesem Sinne gewährt die Ästhetik der Annahme eine neue Stütze, daß die Vorstellungsform des absoluten Geistes nur die unbewußte sein kann.

Aber der unbewußte absolute Geist hat doch die Wirkung des Naturschönen im Bewußtsein in Rechnung gestellt, wenn er sie auch nicht als sinnliche anzuschauen vermag; die Beschaffenheit des Naturwirklichen ist daraufhin angelegt, daß es im Bewußtsein eine schöne subjektive Erscheinung erwecke. Diese Schönheit ist nicht der Hauptzweck der Schöpfung, sondern nur ein Nebenzweck, der nur so weit realisiert werden kann, als es ohne Schädigung des Hauptzwecks angeht. Sie ist aber auch nicht bloß ein unbeabsichtigter, akzidentieller Nebenerfolg der logischen, teleologischen und mikrokosmischen Beschaffenheit des Naturwirklichen, sondern ein Nebenzweck, der gleichzeitig mit dem Hauptzweck durch das nämliche Mittel erstrebt wird. Dies geht einerseits daraus hervor, daß überall, wo der Hauptzweck es gestattet, der Nebenzweck auch selbständig in überschießender Weise verfolgt ist, d. h. daß es eine reell zwecklose, luxurierende Schönheit in der Natur gibt; noch mehr aber wird es andrerseits dadurch sichergestellt, daß die Fortsetzung des schönen Bildens der Natur in Bewegung, Haltung, geschlechtlicher Zuchtwahl, Sitten, Gebräuchen, Geräten, Bauwerken, Festen und schließlich im freien Kunstschönen eine reell zwecklose Betätigung des zunächst unbewußten Dranges nach Schönheit ist, der auch da, wo er vom Bewußtsein erkannt und gebilligt wird, in seinem Wesen und Quell immer unbewußt bleibt. Eine bloß anthropologische Deutung der Kunst aus der Lust des Menschen am Schönen verkennt erstens die Einheitlichkeit

tstehung im Natur-

ṛie des reell zweck-

losen Kunstschönen mit dem reell zwecklosen Überschusse im Naturschönen über das vom Hauptzweck geforderte Maß, und drittens die providentielle Leitung der kunstgeschichtlichen Entwickelung und die unbewußte Verteilung der Genies und Talente unter die Menschheit, durch welche ihre künstlerischen Bestrebungen und Leistungen im voraus geregelt und menschlicher Willkür entzogen werden.

Wie wir oben (S. 11—12, 19—22) gesehen haben, verschwindet das Subjekt der ästhetischen Auffassung in dem (selbst bloß subjektividealen) Scheinobjekt, werden die ästhetischen Scheingefühle in den Schein projiziert und ziehen das ästhetische Schein-Ich oder Scheinsubjekt dieser Scheingefühle mit in den Schein hinüber, verschmilzt endlich die reale ästhetische Lust mit den ästhetischen Scheingefühlen und wird dadurch die Illusion hervorgebracht, als ob auch das reale Subjekt der realen ästhetischen Lust durch Verschmelzung mit dem Scheinsubjekt der Scheingefühle im Scheinobjekt wieder auftauche. Die so entstandene Illusion der ästhetischen Identität von Subjekt und Objekt kann nunmehr ihren tieferen metaphysischen Sinn enthüllen, durch dessen gefühlsmäßiges Innewerden die reale ästhetische Lust potenziert und vollendet wird.

Die Adäquatheit des Scheins an den idealen Gehalt ist wohl Bedingung für richtiges gefühlsmäßiges Innewerden des Gehalts und dadurch Vorbedingung des Zustandekommens der realen ästhetischen Lust, aber nicht ihre zureichende Ursache; Ursache derselben ist vielmehr das Innewerden der logischen und mikrokosmischen Beschaffenheit des Objekts, welche die Homogeneïtät und Konformität des Objekts mit der geistigen Veranlagung des Subjekts bestätigt und auf die absolute Idee und den absoluten unbewußten Geist als deren gemeinsamen Ursprung hindeutet. Die reale ästhetische Lust entspringt also daraus, daß das Schöne als eine der Offenbarungsweisen des absoluten unbewußten Geistes an das Bewußtsein empfunden wird, als eine scheinhafte Selbstmanifestation des absoluten Geistes, die darauf berechnet ist, vom Bewußtsein als solche verstanden zu werden. Auf dem Boden dieser Begründung der realen ästhetischen Lust ersten Grades erscheint nun dasjenige, worüber das Subjekt sich selbst verloren, und worin es sich vermittelst der illusorischen Identifikation von Subjekt und Objekt wiedergefunden hat, als die wieder-

gefundene Heimat, von der es wider seinen Willen als individuelles Sondersubjekt entfremdet war.

Als individuell geschlossenes Selbstbewußtsein auf dem Boden einer objektiv realen individuellen Sonderexistenz fühlt das Ich sich vom all-einen absoluten Geiste existeniell getrennt trotz der unaufhebbaren substantiellen und essentiellen Identität mit ihm; in der ästhetischen Illusion und für die Dauer dieser Illusion fühlt es durch das Schöne diese Getrenntheit aufgehoben, seine Sonderexistenz durch Wiedervereinigung mit dem absoluten Geiste getilgt und in der Identität von Subjekt und Objekt das Ziel seiner Sehnsucht erreicht, bis diese restitutio in integrum mit dem Ende des ästhetischen Aktes erlischt. Der Kerker der Ichheit scheint durchbrochen und die in der Sphäre der Realität vergeblich angestrebte Einheit mit dem absoluten Geiste im reinen, realitätslosen Schein vollzogen, der selbst keine spröde Sonderexistenz und Eigenwilligkeit mehr an sich hat, wie die das Ich beschränkenden reellen Individuen. In diesem Sterben des finstren Despoten, des Ich, feiert die Liebe die Erfüllung ihrer Sehnsucht, die letzten Endes nur ein andrer Ausdruck für die Erlösungssehnsucht aus den Schranken der Individualität und des Verschmelzungsdranges mit Gott ist. Die Sehnsucht nach Erlösung vom Übel des Daseins und Wollens überhaupt finden im Reiche des Schönen ihren Ausdruck in den transzendenten Lösungen des Komischen, Tragischen und Tragikomischen; die dem Individuum als solchen noch näher liegende Sehnsucht nach Erlösung vom Übel des individuellen, von Gott existentiell geschiedenen Daseins findet sie in der ästhetischen Illusion der Identität von Subjekt und Objekt.

So läßt das Schöne im Scheine oder Bilde schauen, was die Philosophie in abstracto denken, und die Religion begrifflos und formlos fühlen läßt. So erhebt die reale ästhetische Lust zweiten Grades durch das geschaute Mysterium des Schönen über alles Erdenleid zu seliger Entzückung und ergänzt Philosophie und Religion, indem sie zu dem gleichen Ziele auf anderm Wege hinführt und in andrer Form hindeutet. Das Schöne ist nur darum von höchstem Wert für die Menschheit, weil es in dieser mysteriösen Lust zweiten Grades das Weltdasein auf seinen absoluten geistigen Grund und sein absolutes Ziel bezieht, weil es in sinnlicher Verhüllung auf das Übersinnliche als ihre ideale Wahrheit zurückweist, durch scheinhafte Erfüllung der Liebessehnsucht Glauben und Hoffnung stärkt und die Erlösungssehnsucht wenig-

stens vorübergehend durch eine tröstende Illusion von prophetischer Wahrheit, wenn auch nicht stillt, so doch beschwichtigt.

Für diejenigen Menschen, die es noch nicht zu dieser ästhetischen Lust zweiten Grades gebracht haben, mag das Schöne als Erwecker der Lust ersten Grades immerhin einen gewissen Wert schon darin besitzen, daß es Erholung von ernster Arbeit gewährt und Freudenblumen auf den Weg streut; sein Hauptwert wird aber immer darin zu suchen sein, daß es den Menschen ästhetisch erzieht bis zu einer Höhe, wo er der realen Lust zweiten Grades mit ihrer mysteriösen Entrückung und verklärenden Verzückung teilhaftig wird. Eine Ästhetik, die mit ihrem Verständnis über die Lust ersten Grades nicht hinauskommt, bleibt doch immer nur in der Vorhalle des Tempels stehen und leugnet das Allerheiligste, das für ihren profanen Blick nicht existiert.

Erst diese Lust zweiten Grades, die nur durch Kunstschönes oder kunstmäßig angeschautes Naturschönes erregt wird, kann als unbewußter Zweck der Existenz des gesamten Schönen gelten, das alles nur zu dieser ästhetischen Illusion erziehen und emporleiten soll. Durch diesen höchsten Zweck tritt aber auch das Schöne als ebenbürtiges Glied in die Reihe der höchsten Aufgaben, die der unbewußte absolute Geist dem bewußten Geistesleben gestellt hat, und die in ihrer einheitlichen Totalität ebenso Mittel zur Erreichung des makrokosmischen Endzwecks sind, wie die gesamte Natur und Geschichte nur Mittel zur Erfüllung dieser höchsten Aufgaben des bewußten Geisteslebens sind.[1])

---

[1]) Über den Begriff des Schönen in der bisherigen Ästhetik vgl. Ä. I, 357—362 („Prinzipielles Ergebnis des ersten Buches“) und die genauere Darstellung S. 1—357.

Zweites Buch:

Das Dasein des Schönen.

VII. Das Naturschöne und das geschichtlich Schöne.

1. Die Einteilung des daseienden Schönen.

Das daseiende Schöne läßt sich auf drei Arten einteilen: 1. jenachdem es bloß subjektiv, d. h. Phantasieschönes, oder subjektiv und objektiv-real zugleich, d. h. von einer objektiv realen Existenz erregter ästhetischer Schein ist; 2. je nach der Beschaffenheit der objektiven Realität, durch welche der ästhetische Schein erregt wird und an welcher er zu haften scheint, in unfreies Schöne, das an einer mit seinem Schein übereinstimmenden, und in freies Schöne, das an einer ihm heterogenen und unmittelbar gleichgültigen Realität haftet; 3. nach der Art seiner Entstehung in ein völlig unbewußt produziertes Schönes (Naturschönes), in ein zwar unbewußt und ohne bewußte ästhetische Absicht aber doch unter Assistenz des Bewußtseins produziertes Schönes (geschichtlich und kulturgeschichtlich Schönes) und in ein mit bewußter ästhetischer Absicht produziertes Schönes (Kunstschönes).

Das ohne bewußte ästhetische Absicht hervortretende Phantasieschöne wäre ein bloßes Phantasiespiel, wie etwa im Traume, im Delirium, im Rausch oder in der Narkose, ein bloß subjektives Naturschönes; schon als subjektives Spiel der Volksphantasie kann es seine Kontinuität nur behaupten, wenn es sprachlich oder bildlich fixiert und dadurch zum geschichtlich Schönen (Mythos) objektiviert wird. Soweit das Phantasieschöne Gedächtnisreproduktion eines früher wahrgenommenen Naturschönen oder Kunstschönen ist, bietet es ästhetisch nichts zu diesen Hinzukommendes, sondern nur ihre Wiederholung; soweit es aber die reproduktiven Erinnerungen oder die gegenwärtigen Wahrnehmungen produktiv erweitert, ergänzt, zusammenfügt und umgestaltet, gehört es bereits in das Bereich des Kunstschönen als inneres Phantasiekunstwerk, das noch nicht zur realen Objektivation gelangt ist.

Die Phantasiegebilde des Traumes, Rausches, Deliriums usw. kann die Ästhetik der Psychologie überlassen; die der Volksphantasie gehören unter das geschichtlich Schöne, insbesondre unter die praktischen Ideale; das „innere Kunstwerk“ zeigt nur die ersten Stufen der Entstehung des Kunstschönen; die Ergänzung und Umbildung von Naturschönem und geschichtlich Schönem durch die Phantasie des Beschauers bringt Mischungen von jenem mit Kunstschönem hervor, ähnlich wie die künstlerische Ergänzung und Umbildung wahrgenommener Kunstwerke durch den Beschauer eine Mischung von vorgefundenem und hinzugefügtem Kunstschönen zeitigt. Das bloß subjektive Phantasieschöne kann deshalb in der Ästhetik keine gesonderte Behandlung beanspruchen; es fällt weg und mit ihm auch die erste Art der Einteilung des daseienden Schönen, von der nur das objektivierte Schöne übrigbleibt, um in der zweiten und dritten Einteilungsart gegliedert zu werden. Das Phantasieschöne darf am wenigsten mit den Unterabteilungen des objektivierten Schönen koordiniert werden; das wäre ein logischer Fehler der Einteilung.

Die zweite Einteilungsart in unfreies und freies Schöne scheint begrifflich strenger, aber praktisch weniger empfehlenswert, weil in ihr das Kunstschöne in ein unfreies und freies Kunstschöne zerrissen und ersteres mit dem Naturschönen und geschichtlich Schönen in eine Hauptabteilung zusammengefaßt würde. Insbesondre müßte die Entstehung des Kunstschönen dann unter dem unfreien Schönen behandelt werden, während sie doch in noch höherem Maße auf das freie Kunstschöne Bezug nimmt. Die Kunstlehre erscheint als ein zusammengehöriger Hauptteil der Ästhetik, innerhalb dessen der Sonderung in unfreies und freies Kunstschöne Rechnung getragen werden kann. Das Naturschöne und geschichtlich Schöne aber steht dem Kunstschönen gegenüber als ein Schönes, dessen Unfreiheit keinem Zweifel unterliegt.

2. Das Naturschöne.

Ein Naturschönes kann es nur geben im Gebiet der subjektiv idealen Erscheinung, sofern sie von derjenigen transzendenten Realität abgelöst wird, durch welche sie erregt worden ist; ein Naturschönes kann es nur geben, sofern bei der Entstehung dieser subjektiv idealen Erscheinung die Wahrnehmung alles und die Phantasie nichts getan hat. Es mag immerhin die Naturschönheit erst dann empfunden werden, wenn bereits die Phantasie

ergänzend, erweiternd, umgestaltend und idealisierend mitwirkt; daraus würde aber nur folgen, daß das Naturschöne tatsächlich überall nur mit irgendwelcher Beimischung von innerem Kunstschönen vorkomme, aber der Ästhetik könnte darum doch nicht die Aufgabe erspart bleiben, das, was ein durch die bloße Wahrnehmung gegebenes Naturschönes ist, von den künstlerischen Zutaten zu sondern und für sich zu betrachten.[1])

Als reiner, d. h. von allen Phantasiezutaten freier Wahrnehmungsschein steht das Naturschöne auf einer Linie mit den Künsten der Wahrnehmung und im Gegensatz zu der Kunst der Phantasie oder Dichtkunst. In das Naturschöne gehen nur die von der Realität ablösbaren Sinneseindrücke, d. h. Gesichts- und Gehörswahrnehmungen ein; von Blinden abgesehen, die auf den Formenschein Wert legen müssen, setzt das Naturschöne sich lediglich aus Augenschein und Ohrenschein zusammen, und zwar hat der Ohrenschein nur eine subsidiäre, sehr untergeordnete Bedeutung, so daß ganz überwiegend der Augenschein maßgebend bleibt, und dadurch das Naturschöne an die Seite der Malerei und Mimik, der Kunstgewerbe und schönen Gartenkunst gerückt wird. Die Malerei unterscheidet sich dadurch von ihm, daß es in dieser nicht das Ding selbst, sondern etwas ihm Fremdartiges ist, was den Schein des Dinges erregt, und daß darum in der Malerei die Abstraktion von der dem Schein zugrunde liegenden Realität leichter ist. Die Mimik dadurch, daß hier nur von dem Unterschiede abzusehen ist zwischen dem, was die lebendigen individuellen Träger des Kunstschönen sind, und dem, was sie vorstellen. Dagegen hat die Mimik mit dem Naturschönen die aktive Zweckmäßigkeit und mathematisch-dynamische Gefälligkeit der Bewegung, die schönen Geräte und Bauwerke mit ihm die Zweckmäßigkeit und mathematisch-dynamische Gefälligkeit der Konstruktion gemein.

Im Vergleich mit dem Kunstschönen ist das Naturschöne aus vier Gründen im Nachteil. Erstens bleibt es in der Hauptsache in den niederen Konkretionsstufen und im einfach Schönen stecken; erst das geschichtlich Schöne gelangt ohne leihende Hineintragung zu den Modifikationen des Schönen auf der Stufe des Individuellen, aber auch dieses zeigt die höheren Modifikationen nur sparsam und ausnahmsweise. Zweitens erschwert es ebenso wie das un-

[1]) Über die Stellung des Naturschönen in der bisherigen Ästhetik vgl. Ä. II, 497—499.

freie Kunstschöne die Abstraktion der Erscheinung von der Realität, an der sie haftet. Drittens ist es in noch höherem Grade vergänglich als das Kunstschöne, so daß letzteres benutzt wird, um das Naturschöne für die Dauer zu fixieren (Porträt, Festhaltung eines bestimmten Beleuchtungseffekts in der Landschaft oder eines physiognomischen Ausdrucks). Viertens steht es dem Ideal ferner, weil die objektiven Hemmnisse und Störungen beim Zustandekommen des Naturwerks schwerer wiegen als die subjektiven und objektiven zusammengenommen bei dem des Kunstwerks. Die objektiven Störungen (z. B. durch Unvollkommenheit des Materials) sind in der Regel beim Kunstwerk so nebensächlich, daß ein nicht allzu verwöhnter Beschauer oder Hörer mühelos von ihnen abstrahieren kann.

Der Künstler, wenn er diesen Namen verdient und nicht in einem Augenblick der Erschlaffung arbeitet, hat keinen andern Zweck im Auge als die Herstellung des Schönen und hat zum Mittel der Versinnlichung der Idee den widerstandslosen, der Schwere der Realität enthobenen reinen Schein. In der Natur aber hat die Verwirklichung der individuellen Partialidee die widerstrebende Materie (d. h. die Summe der Individualideen niederster Ordnung) zu überwinden, die Glieder und Bestandteile des eigenen Organismus (d. h. die Individualideen mittlerer Ordnungen) in ihren Sondergelüsten im Zaum zu halten und mit der Außenwelt, d. h. der Summe der konfligierenden Individualideen gleicher und verwandter Ordnungen im Kampf ums Dasein zu ringen. Kein Wunder, daß da das Naturschöne mit Narben und Wundmalen bedeckt ist und dem Ideal *ferner* bleibt als das Kunstschöne; es enthält zwar ein relatives Maximum von Schönheit, aber dieses ist eben beschränkt durch allerlei *außerästhetische* Rücksichten, die im realen Leben den ästhetischen *vorangehen* müssen. Das Naturschöne zeigt Unschönes, formal Häßliches und inhaltlich Häßliches genug, das ästhetisch *nicht motiviert* ist; im Kunstschönen dagegen ist das *ästhetisch unmotivierte Häßliche* allemal auch *unkünstlerisch und unstatthaft*. Die Aufgabe der Kunst ist es, das ästhetisch unberechtigte Unschöne und Häßliche der Natur zu vermeiden, auszuscheiden oder durch adäquatere Versinnlichung des betreffenden idealen Inhalts zu ersetzen, oder aber es dadurch zu einem ästhetisch berechtigten zu erheben, daß sie es als Mittel der Charakterisierung in einem größeren Ganzen verwertet. Daraus folgt, daß *das Naturschöne niemals Maßstab für die Schönheit des Kunstschönen*

sein kann, sondern daß allein das Ideal, das durch die Kunst der Menschheit immer deutlicher zum Bewußtsein gebracht wird, die Norm zur Beurteilung des Naturschönen sein kann.

Der Wert des Naturschönen für die Menschheit liegt nicht nur darin, daß es überall gegenwärtig ist, auch wo es an Kunst noch fehlt, und daß es für den von der Kunst Ermüdeten eine stets bereite Zuflucht zur Erfrischung bietet, sondern vor allen Dingen darin, daß es die Leiter ist, auf der die Menschheit zum Kunstschönen emporklimmt, indem sie sich nachahmend an seiner gegebenen Schönheit orientiert und von subjektiven Verirrungen heilt. Diese Erziehung der Menschheit durch das Naturschöne zum Kunstschönen erfolgt mehr oder weniger unbewußt, d. h. noch ehe das Naturwirkliche als schön begriffen ist; zum vollen Bewußtsein der Schönheit der Natur wird die Menschheit umgekehrt erst durch den Fortschritt des Kunstschönen erzogen. Außerdem wird das Naturschöne subjektiv bereichert und gesteigert dadurch, daß ein durch die Kunst geschultes Auge es auffaßt, und die künstlerisch geübte Phantasie eine Zutat von Kunstschönem hinzufügt, während das Bewußtsein meint, bei der bloßen Wahrnehmung stehen zu bleiben. Wir sehen dieselben Landschaften heute mit ganz andern Augen als unsre Urgroßeltern oder gar unsre mittelalterlichen Vorfahren und sehen etwas hinein, das durch die öffentliche Meinung und den Zeitgeist bedingt ist.

Die künstlerische Zutat der Phantasie zum Naturschönen wird um so mehr Gewicht haben, auf je tieferer Konkretionsstufe das wahrgenommene Naturschöne steht. Da das leihend Hineingetragene dann eben den höheren Konkretionsstufen und Modifikationen angehört, so verhält sich das wahrgenommene Naturschöne zu ihm wie Form zu Inhalt, oder wie ein relativ formal Schönes zu inhaltlich Schönem. Aber es wäre eine Verkennung der bloßen Relativität dieses Verhältnisses, wenn man der Natur bloß formale Schönheit zugestehen wollte. Die erste Aufgabe der Ästhetik des Naturschönen besteht darin, den Wahrnehmungsschein von den Phantasiezutaten sorgfältig zu sondern, die zweite darin, die Konkretionsstufen und Modifikationen zu bestimmen, denen das wahrgenommene Naturschöne angehört. In dem unorganischen Naturschönen überwiegt das sinnlich Angenehme, mathematisch und dynamisch Gefällige; im organischen tritt das aktiv Zweckmäßige und gattungsmäßig Teleologische in den Vordergrund. Erst auf den höheren Stufen des

Tierreichs und im Menschen gelangt die Idee zu dem Grade der Verinnerlichung, daß sie als Seelisches sich kundgibt, bleibt aber dabei doch noch so ins Naturleben versenkt, daß sie sich nicht bis zur bewußten Geistigkeit durchringt; dies erfolgt erst im geschichtlich Schönen (vgl. oben S. 27—28, 29—31, 33 bis 38, 41—43, 50—62, 65—67, 73—81). Da bisher die Konkretionsstufenlehre noch gar nicht entwickelt war, konnte auch die Lehre vom Naturschönen nur Vorarbeiten liefern (Ä. II, 508 bis 509, 511).

Wenn auch die wesentlichste Schönheit des Menschen bereits zum geschichtlich Schönen gehört, so wurzelt doch auch der Mensch noch so sehr in der Natur, daß man das Naturschöne im Menschen nicht übersehen darf, obwohl es überall schon mit geschichtlich Schönem gemischt und teilweise selbst durch geschichtliche Entwickelung modifiziert ist. Alles Gattungsmäßige der menschlichen Schönheit gehört zweifellos zum Naturschönen; außer dieser anthropologischen Grundlage aber auch diejenige ethnologische Differenzierung des Gattungstypus, die sich in vorgeschichtlicher Zeit auf rein natürlichem Wege vollzogen haben muß. Bei den Nationaltypen wirken schon natürliche Einflüsse (ethnologischer Stammestypus, Boden, Klima, Ernährung) mit geschichtlichen zusammen, ebenso in der Familie die Naturverhältnisse von Mann und Weib, Eltern und Kindern, mit der geschichtlich bedingten Gestaltung der Familienform und Familiensitte, oder im sprachlichen Dialekt die ethnologische Beschaffenheit der Sprachwerkzeuge und der Einfluß der natürlichen Lebensbedingungen mit den geschichtlichen Wandlungen der Sprache. Die Schönheit der Tierstaaten ist ganz natürlich, die der Menschenstaaten dagegen so sehr geschichtlich, daß das Natürliche daran in den Hintergrund tritt. Das Naturschöne erreicht seinen Höhepunkt auf der Stufe des Gattungsmäßigen; wenn es auch tief ins Individuelle hineindringt, so ist es bei dessen geistiger Vertiefung doch schon zu sehr zum aufgehobenen Moment im geschichtlich Schönen herabgesetzt, als daß es selbständige Betrachtung gestattete. Von den Modifikationen kommen neben dem einfach Schönen nur die konfliktlosen des Erhabenen und Anmutigen und von den konflikthaltigen allenfalls das Gräßliche, Rührende und Traurige vor (vgl. oben S. 89—91). Das Idyllische, Intrigante (Tierfabel), Rührende und Komische werden in den meisten Fällen erst leihend hineingetragen (vgl. oben S. 96). Vor der ästhetischen Auffassung steht das Natur-

schöne als ein Fertiges, dessen Entstehungsgeschichte sich durch große Langsamkeit, Komplikation der Bedingungen, Vorgeschichtlichkeit oder submikroskopische Kleinheit der Anschauung entzieht; wenn das Naturschöne sichtbare Wandlungen durchmacht, so ist das doch nur der Kreislauf des Polymorphismus innerhalb des Gattungstypus, der sich sinnlich als ein unveränderlicher darstellt.

3. Das geschichtlich Schöne.

Im geschichtlich Schönen liegt das Werden des Ergebnisses, die Genesis, selbst zutage; wenigstens begnügt sich die ästhetische Auffassung mit den sinnlich wahrnehmbaren Bedingungen seiner Entstehung, und glaubt, das lebendige Walten der Entwickelung zu sehen und den Pulsschlag des Werdens zu fühlen. Die Genesis stellt sich hier nicht als konstanter Kreislauf, sondern als Fortschritt zu immer neuen Bildungen dar. Die Frage nach den Konkretionsstufen fällt hier weg, da überall das Individuelle der verschiedenen Ordnungen auf den Plan tritt, und nur die nach den Modifikationen bleibt übrig, die hier alle ohne leihende Hineintragung zur Geltung gelangen. Das geschichtlich Schöne hat den Gipfel seiner mikrokosmischen Bedeutung darin, daß es nicht bloß das Intrigante, Rührende und Traurige, sondern auch das Tragische, Komische und Tragikomische des Weltprozesses in Einzelfällen antizipiert. Das geschichtlich Schöne zeigt überall Geistigkeit; aber es wäre doch irreleitend, wenn man es darum „das geistig Schöne" nennen wollte, weil man dabei zu leicht an ein nicht sinnliches Schönes denken könnte, das es doch nirgends geben kann.

Das geschichtlich Schöne wird, eben weil es geistig ist, und die Sprache das wichtigste Organ des Geisteslebens ist, vorzugsweise durch die Sprache wahrgenommen; in ihm spielt der Ohrenschein beinahe eine ebenso überwiegende Rolle, wie im Naturschönen der Augenschein. Sieht man von dem kulturgeschichtlich Schönen in Trachten, Waffen, Geräten und Baulichkeiten ab, so konzentriert sich die geschichtliche Handlung immer mehr auf die Rede (Proklamationen, Ansprachen, diplomatische und parlamentarische Verhandlungen), ja sogar sie verlegt sich neuerdings teilweise schon in die Schrift (diplomatische Noten, Botschaften, Adressen, Verträge), welche erst durch Rückübersetzung in Rede zu einem geschichtlich Schönen wird. Auch die modernen Schlachten kann man nicht mehr überschauen, sondern muß ihren Ver-

lauf aus Berichten vieler Augenzeugen rekonstruieren. Der Blinde hört von einer großen geschichtlichen Aktion das Wesentliche, der Taube sieht von ihr nur die unwesentliche Außenseite. Darum kann die Plastik nur geschichtliche Porträts, die Malerei außerdem den kulturgeschichtlichen Niederschlag einer geschichtlichen Epoche zur Darstellung bringen, oder zu bekannten historischen Vorgängen eine Illustration liefern. Wer die nötige Geschichtskenntnis nicht schon mitbringt, erhält sie durch Historienbilder nicht, wohl aber kann er sie durch eine epische oder dramatische Dichtung erhalten; erstere bieten nur einen fixierten Moment von dem Äußerlichen und Unwesentlichen des geschichtlichen Vorganges, letztere aber das Wesentliche desselben in seinem zeitlichen Verlauf. Darum steht das geschichtlich Schöne mit Ausnahme seines kulturgeschichtlichen Niederschlags der Poesie viel näher als den bildenden Künsten.

Das geschichtlich Schöne wird selten mit erlebt, sondern meist nur aus Berichten entnommen, die ebenfalls in sprachliche Form gefaßt sind. Der geschichtliche Bericht selbst ist ebensowenig ein geschichtlich Schönes, wie er ein Kunstschönes ist; er übermittelt nur das geschichtlich Schöne in wissenschaftlicher Weise, die zwar kunstgerecht, aber nicht der schönen Kunst, sondern der technischen Kunst der Geschichtschreibung gemäß sein soll. Die Geschichte wendet sich an den Verstand und allenfalls an das sittliche oder patriotische Gefühl, die künstlerische Darstellung eines geschichtlich Schönen aber durch die Phantasie an die ästhetische Auffassung. Darum gehört die Anschaulichkeit der Darstellung und die Komposition bei ersterer nur zu den Verdeutlichungsmitteln des Inhalts, bei letzterer aber ist sie die dem Inhalt unentbehrliche Form. Erstere muß vor allen Dingen realistisch wahr sein; letztere darf die realistische Wahrheit beugen und frei umgestalten, um eine höhere idealistische Wahrheit zu erzielen. Ersterer kommt es nur auf realistische geschichtliche Wahrheit, letzterer nur auf Schönheit an, und die idealistische Wahrheit hat ihr nur als Mittel und unerläßliche Bedingung der Schönheit einen Wert.

Wie der geschichtliche Vorgang der Poesie, so ist der objektive Niederschlag des kulturgeschichtlichen Prozesses der unfreien Kunst verwandt; da sowohl das geschichtlich Schöne wie die unfreien Künste zum unfreien Schönen gehören, so findet hier sogar ein fließender Übergang statt, der zwischen dem unfreien geschichtlichen Schönen und dem freien Kunstschönen ausgeschlos-

sen ist. Schon in den Anfängen der Kultur zeigt sich in den dekorativen Zutaten bei Geräten und Waffen deutlich eine ästhetische Absicht, wenn auch im allgemeinen die konstruktive Schönheit ihrer architektonischen Formgebung eine absichtslos entstandene ist. Auf den höheren Kulturstufen führt die Entwickelung des kulturgeschichtlich Schönen ganz allmählich in die Geschichte der unfreien Künste hinüber, bei denen der unbewußte, unabsichtliche Faktor immer eine noch größere relative Bedeutung behält als bei den freien Künsten. Soweit das kulturgeschichtlich Schöne nicht in Geräten, Waffen, Trachten, Baulichkeiten, Sitten, Gebräuchen, Festen, Spielen, Volkstänzen usw. einen anschaulichen Niederschlag gefunden hat, besteht es entweder in sozialen Lebensformen, die nur eines symbolischen Ausdrucks im ästhetischen Schein fähig sind, oder es deckt sich mit dem geschichtlichen Vorgang. Das Geschichtliche ist schon darum nicht auf die hervorragenden Vorgänge und Träger der hohen Politik zu beschränken, weil die Grenze zwischen dem politisch Wichtigen und Unwichtigen, zwischen einflußreichen und einflußlosen Ereignissen und Personen nicht zu ziehen ist. Die recht verstandene Geschichte umfaßt alles das, was auch die Kulturgeschichte im weiteren Sinne umspannt; zu unterscheiden ist hiervon nur das in dem engeren, oben bezeichneten, Sinne Kulturgeschichtliche der äußeren Erscheinung und die Ideale des Herzens und Gemüts, die für die geistige Kulturstufe einer Zeit und eines Volkes charakteristisch sind.

Diese Ideale sind teils ethisch, teils religiös; unter den ersteren sind auch Heimatliebe, Nationalgefühl, Patriotismus, Ehre, Treue, Blutsbrüderschaft, Gastfreundschaft, Freundschaft, Frauendienst, Minne usw. mit einbegriffen, unter den letzteren nicht nur die phantasiemäßigen Vorstellungswelten des Glaubens, sondern auch die ihm eigentümlichen Formen des Kultus, der Propaganda und der religiös sittlichen Lebensführung. Wie sehr diese Ideale, welche die Blüte und innerste Seele der Kulturentwickelung darstellen, auch zur Versinnlichung drängen und dadurch mittelbar auch den Kunsttrieb anregen, so sind sie doch an und für sich keine ästhetischen, sondern praktische Ideale; d. h. sie sind als Normen des Fühlens und Handelns ein geschichtlich Schönes, während die ästhetischen Ideale Normen des Kunstschönen sind. Sie müssen deshalb unter dem geschichtlich Schönen und dürfen nicht unter dem Kunstschönen oder der Entwickelung der ästhetischen Ideale erörtert werden, wenn gleich eine gewisse

Rückwirkung der künstlerischen Volksbildung auf ihre genauere Ausgestaltung nicht zu bestreiten ist[1]).

VIII. Die Entstehung des Kunstschönen.

1. Die drei Vorstufen der künstlerischen Tätigkeit.

Die Untersuchungen über den Begriff des Schönen mußten sich wesentlich auf die ästhetische Rezeptivität, oder das Schönfinden, stützen, da dieses sich auf alles Schöne gleichmäßig erstreckt. Eine Ästhetik, die wesentlich von der ästhetischen Produktivität, oder dem Schönschaffen, oder Können ausgeht, schrumpft zur bloßen Kunstlehre zusammen und kann dem Naturschönen und geschichtlich Schönen nicht gerecht werden. Eine Ästhetik, die sich bloß auf die Rezeptivität beschränken wollte, könnte dagegen das bei weitem wichtigste ihrer Gebiete, die Kunstlehre, nicht erschöpfen, weil das Kunstschöne wesentlich von seiner Entstehungsweise abhängt. Es ist leichter zu sagen, welches von zwei gegebenen Objekten schöner sei, als eines hervorzubringen, das schöner ist als ein gegebenes. Die Ästhetik hat deshalb vor Eintritt in die Kunstlehre, aber auch nicht früher, die Entstehung des Kunstschönen zu untersuchen.

Der Nachahmungstrieb in Verbindung mit dem Schönfinden ruft die ersten Versuche künstlerischer Produktion hervor, z. B. die auf einem Knochen eingeritzten Umrisse eines Tieres, oder die Ausschmückung der eigenen Person mit den Haarschweifen, Federkronen oder Zähnen erlegter Tiere. Die ästhetische Rezeptivität bestimmt nur die Auswahl der Objekte; der Nachahmungstrieb ist es, der die Produktion veranlaßt, und beide im Verein geben Lust und Ausdauer zur Überwindung der technischen Schwierigkeiten. Lange Zeit muß die Menschheit in die Schule der Nachahmung gehen, ehe sie zu selbständiger künstlerischer Produktion heranreift, und in jedem einzelnen Künstlerleben wiederholt sich diese stammesgeschichtliche Entwickelung. An der Nachahmung lernt der Mensch sehen und hören, d. h. den subjektiv idealen Wahrnehmungsschein rein als solchen, ohne Rücksicht

---

[1]) Über die Behandlung der praktischen Ideale in der bisherigen Ästhetik vgl. Ä. II, 520—522.

auf eine transzendente Realität auffassen und die Technik der Darstellung soweit beherrschen, daß sie ihn zur Gestaltung befähigt. Insbesondre die bildende Kunst und die Mimik ruhen auf der Nachahmung; kein Wunder darum, daß die von ihr ausgehende griechische Ästhetik das Wesen des Kunstschönen und des Schönen überhaupt in der Nachahmung sah. Aber schon Aristoteles legte in den Ausdruck μίμησις den Begriff der schöpferischen Gestaltung hinein, der dem Worte ursprünglich fremd ist, und berichtigte so den unzulänglichen Sinn. Die bloße Nachahmung könnte niemals das Naturvorbild übertreffen; an Lebendigkeit, Feinheit der mikroskopischen Durcharbeitung, Frische, Vielseitigkeit der gebotenen Ansichten, Reichtum der Wandlungsfähigkeit kann sie es nicht einmal erreichen. Das Produkt der Nachahmung bleibt also hinter dem Vorbild notwendig zurück, und nicht immer gleicht es diese Minderwertigkeit durch größere Dauer aus, z. B. nicht in der Mimik, auch nicht im Landschaftsbilde. Dann fehlt ihm aber jeder ästhetische Rechtfertigungsgrund für seine Existenz, und es bleibt nur die subjektive Befriedigung des Nachahmungstriebes oder die Lust am technischen Können übrig, die mit Schönheit nichts zu tun haben.

Ästhetisch zu rechtfertigen ist die Nachahmung erst dann, wenn sie sich zum Ziel setzt, das Vorbild an Schönheit in ähnlicher Weise zu übertreffen, wie ein Exemplar derselben Gattung das andre übertrifft. Diese Absicht vollzieht sich einerseits durch Ausscheidung, Unterdrückung oder Abschwächung der unschönen und häßlichen Einzelheiten, andrerseits durch Verstärkung, Hervorhebung und hellere Beleuchtung der schönen und für die Versinnlichung des idealen Gehalts wesentlichen Züge. Die Reinigung oder negative Idealisierung verringert das konkret Individuelle des Objekts, macht es also gattungsmäßiger und formalschöner; die positive Idealisierung erhöht durch Verstärkung der charakteristischen Züge die idealistische Wahrheit und die inhaltliche Schönheit des Sinnenscheins. In der Mischung beider überwiegt je nach dem Maß der Bestandteile die Steigerung der formalen oder inhaltlichen Schönheit. Äußere Hilfsmittel der negativen Idealisierung sind unzulängliche Beleuchtung oder Wahrnehmungsschärfe, räumliche und zeitliche Form (bei der Erinnerung), bei der positiven eine solche Stellung, Haltung und Beleuchtung und eine solche Wahl des Standpunkts und des Zeitpunkts der Beobachtung, daß die charakteristisch schönen Züge dominierend hervortreten. Aber diese äußeren Nachhilfen stehen noch ebenso

wie das Aufsuchen schöner Modelle auf dem Boden einer geschickt ausgeübten Nachahmung; die Idealisierung selbst beginnt erst da, wo der Nachahmende mit bewußter Absicht etwas andres produziert, als der bestgewählte und vorbereitete Wahrnehmungsschein ihm zum Vorbild gewährt. Der Produzierende muß die Nachahmung verlassen zugunsten einer Verschönerung oder Annäherung an das Ideal, und zwar bei der negativen Idealisierung an das gattungsmäßige, bei der positiven an das konkret individuelle. Seine eigentliche Leistung liegt also in der Produktion eines mit dem Wahrnehmungsschein konkurrierenden Phantasiebildes, das sich als Illusion über ihn lagert und ihn in einzelnen Zügen verändert. Wer auch nur diese idealisierende Tätigkeit als unentbehrlich einräumt, hat damit schon das Nachahmungsprinzip verlassen.

Die negative Idealisierung kann nur solche Züge ausscheiden oder abschwächen, die entbehrlich sind; die positive kann nur solche verstärken, die, wenn auch in schwächerem Grade, schon im Vorbild gegeben sind. Die erstere kann keinen Ersatz für unentbehrliche Bestandteile schaffen, die sie wegen ihrer Häßlichkeit ausschalten möchte; die letztere kann keine wertvollen Bestandteile neu hinzufügen, die dem Vorbild ganz fehlen. An diesem Punkte greift die Kombination ein, um als dritte Vorstufe der Produktivität die Idealisierung zu ergänzen. So sucht sich ein Genremaler passende, möglichst hübsche Modelle zusammen, kostümiert sie, stellt sie in ein lebendes Bild und skizziert oder photographiert dieses, um dann nach dieser Skizze oder Photographie die einzeln sitzenden Modelle und die kostümierten Gliederpuppen zu malen; hat er aber eine nackte Gestalt als Hauptfigur, so benutzt er für die verschiedenen Körperteile verschiedene Modelle. Er geht also einerseits über die gegebene Individualität des Einzelmodells zu einer kombinierten Gruppe fort, die eine oder mehrere Individualitäten höherer Ordnung symbolisch andeutet, und andrerseits über die im Einzelmodell gefundene Schönheit zu einer Kombination von Teilschönheiten, die in der Natur auf mehrere Individuen verteilt sind. Leitend für die Kombination kann entweder die Erinnerung an eine flüchtig vorübergegangene Wahrnehmung, oder der Idealisierungsdrang, oder auch die schöpferische Phantasie sein. Das Ausprobieren der ästhetischen Wirkung verschiedenartiger Kombinationen ist ein äußeres Hilfsmittel, durch das der rezeptive Geschmack in den Dienst der Produktion gestellt wird; es ist auch für den echten

Künstler die letzte Zuflucht an solchen Punkten der Durchführung, wo einmal die schöpferische Phantasie versagt (z. B. bei der Harmonisierung, oder bei der Fortführung einer Melodie).

Selbst da, wo die Kombinationen, unter denen rezeptiv die schönste gewählt wird, völlig dem Zufall überlassen bleiben, ist doch das Ergebnis eine über das Naturvorbild hinausgehende Schönheit, weil die versuchsweise Kombinationstätigkeit mit rezeptivem Geschmacksurteil und Nachahmung zusammenwirkt. In noch höherem Maße ist dies da der Fall, wo schon die versuchten Kombinationen von dem Idealisierungsbestreben geleitet, oder durch dieses auf eine einzige Zusammenstellung beschränkt werden, am meisten da, wo eine schöpferische Gestaltung bloß nach Stützen für ihre Schwäche greift. Die idealisierende Kombination oder kombinierende Idealisierung erhebt sich wohl schon gleich dem fliegenden Fisch ein Stück Weges in die Luft, fällt aber allzu rasch immer wieder in die Nachahmung zurück; nur dann, wenn sie sich an die Kunstvorbilder andrer Meister anklammert und die Nachahmung dieser mit der Naturnachahmung verknüpft, d. h. nur wenn sie bei der schöpferischen Phantasie Dritter eine heimliche oder offene Anleihe macht, kann die idealisierende Kombination den Schein erwecken, als ob sie genügte, wahrhafte Kunstwerke hervorzubringen. Der Dilettantismus und die Massenproduktion der sogenannten Künstler bleiben meist auf dieser Stufe stehen; kein Wunder, daß eine auf solche Erfahrungen gestützte Kunsttheorie mit Nachahmung, Idealisierung und Kombination auskommen zu können vermeint. Sie übersieht dabei nur, daß sie die Entstehung der bahnbrechenden und tonangebenden Kunstwerke unerklärt läßt, von deren Nachahmung die Massenproduktion der Künstler und Dilettanten lebt. Diese unvermerkte Ausschlachtung der Produkte schöpferischer Gestaltungskraft ist zwar sehr nützlich, um das ästhetische Niveau der Künstler und des Publikums zu erhöhen, aber sie führt die Kunst doch nur in die Breite, nicht in die Höhe oder Tiefe, und auf die Dauer entartet sie in Manier, durch die sie unter das Naturvorbild zurücksinkt.

Die Idealisierung will die Teile unabhängig vom Ganzen verändern und verstößt damit gegen das Korrelationsgesetz, nach welchem jede Veränderung eines Teiles eine solche aller andern nach sich ziehen muß. Die Kombination will das Ganze mosaikartig aus den Teilen zusammensetzen und spottet damit des Satzes, daß das Ganze das Prius und der ideale Bestim-

mungsgrund seiner Teile ist. Denn diese beiden Gesetze sind ebensowohl ästhetische wie Natur-Gesetze, weil sie aus dem Begriff des Schönen als eines idealistisch wahren Sinnenscheins abfließen. Idealisierung und Kombination entstellen und zerreißen das Naturschöne, und leimen die Bruchstücke willkürlich wieder zusammen; wenn sie auch durch das Urteil des rezeptiven Geschmacks vor den schlimmsten Mißgriffen bewahrt bleiben, so können sie doch als selbständige Prinzipien nicht ausreichen zur Produktion des wahrhaften Kunstschönen, sondern können nur dann die idealistische Wahrheit über das Maß des Naturschönen wahrhaft hinausheben, wenn sie im Dienste und unter der Leitung der schöpferischen Gestaltung stehen. Darum sind jene nur Vorstufen der künstlerischen Produktion zu nennen, diese aber ihre alleinige Hauptstufe.

2. Die Hauptstufe der künstlerischen Tätigkeit oder die schöpferische Gestaltung.

Die schöpferische Gestaltung, d. h. das aus dem Künstler selbst etwas Neues schöpfende Hervorbringen von ästhetischem Schein, hat fünf deutlich unterscheidbare Momente: die produktive Stimmung, die Konzeption, die innere Durchführung, die Ausführung oder Objektivation und die Fixierung.

Die produktive Stimmung ist die Vorbereitung der Konzeption, in der noch keine Empfindung und Anschauung bestimmte Form gewonnen hat, aber ein unbestimmtes Wogen und Drängen stattfindet, und die Aufmerksamkeit ganz von den äußeren Wahrnehmungen abgekehrt und nach innen konzentriert ist. Seelenblindheit, Seelentaubheit und Anästhesie oder völlige Gleichgültigkeit gegen die unbeachtet bleibenden Wahrnehmungen charakterisieren diesen Zustand ebenso wie die Verbindung von scheinbarer Leere des Bewußtseins an Vorstellungen mit einem Überschwang unklar drängender Gefühle, die sich zu einer von froher Erwartung gedämpften quälenden Unruhe steigern. Vorzeitige Abortivkonzeptionen werden bald wieder von dem unbestimmten Schwall der ringenden Gefühle verschlungen, mögen sie nun der eigentlichen Kunst des Künstlers oder einer andern angehören (z. B. eine gesättigte Farbe oder Farbenharmonie im Musiker oder Dichter, oder eine wunderbare Musik im Maler). Einsamkeit, Ruhe, Dunkelheit, Schließen der Augen wird von manchen Künstlern gesucht, um Störungen der Konzentration abzuwehren.

und den Eintritt der produktiven Stimmung zu begünstigen; sie kann aber auch zu ganz unerwarteter und unpassender Gelegenheit allen äußeren Störungen zum Trotz sich einstellen, und manchmal wirkt der Wahrnehmungsschein einer fremden Kunst bei halber Aufmerksamkeit gradezu befördernd (z. B. Musik oder poetische Rezitation für den Maler, ein farbenprächtiges Bild für den Musiker).

Aber was sie eigentlich hervorruft, ist die innere heiße Sehnsucht und das inbrünstige Verlangen nach der künstlerischen Produktion; denn diese allein lösen das unbewußte Wollen und die Inspiration aus und versetzen das Bewußtseinsorgan in einen für sie empfänglichen Zustand. Die schwachen, passiven Künstlernaturen, die untätig auf den Eintritt der produktiven Stimmung lauern, verlieren den größten Teil ihres Lebens ungenützt, büßen immer mehr die Fähigkeit ein, sie herbeizuführen, fühlen sich, wenn die Erregbarkeit der Jugend verstrichen ist, treulos von der Muse verlassen und verbummeln zuletzt gänzlich, wenn sie nicht nebenbei noch etwas andres als Künstler sind. Die kraftvollen energischen Charaktere versuchen immer von neuem, sie durch innere Konzentration und glühendes Verlangen herbeizurufen, ohne sich von überwiegenden Mißerfolgen abschrecken zu lassen, und erlangen dadurch eine immer gesteigerte Fertigkeit in der Beherrschung ihrer produktiven Fähigkeiten. Auch diejenige Arbeit ist nicht verloren, welche bei unüberwundener Indisposition vollbracht ist; denn auch sie trägt zur Steigerung der technischen Fertigkeit bei. Darum ist der wahre Künstler, der Talent und Charakter vereint, immer und stetig fleißig, gleichviel ob er sich jeweilig zur Produktion aufgelegt fühlt oder nicht; denn er weiß instinktiv, daß die fleißige Versenkung in die Arbeit immer Segen bringt, gleichviel ob es ihr im besonderen Falle gelingt, die Indisposition zu überwinden oder nicht.

Die *Konzeption*, die sich aus der produktiven Stimmung entringt, ist das *wichtigste* Moment der Produktivität. Sie ist eine *passive Empfängnis* für das *Bewußtsein*; dieses weiß nur, daß es sie *nicht* gemacht hat, d. h. daß sie ihre Entstehung in den unbewußten Regionen haben muß. Aus der hohen Lust der Konzeption entnimmt es, daß sie dem unruhigen Drange der produktiven Stimmung Befriedigung bringt und irgendwie mit

ınd fer-

chenden

ns und

wegen der noch fehlenden Kritik. Im Rückblick der Erinnerung wird der Wert der Konzeption leicht zu sehr an der mit ihr verknüpften Lust gemessen, und sie erscheint dann im verklärten Schimmer eines Ideals, während ihr doch selbst im günstigsten Falle noch die innere Durchführung fehlte. Bei den zeitlichen Künsten ist eine gleichzeitige Augenblicklichkeit der Konzeption ohnehin ausgeschlossen, wenngleich das Tempo der Aufeinanderfolge bei der Hirnhyperästhesie der produktiven Stimmung ähnlich beschleunigt sein kann wie in manchen Träumen oder Halluzinationen. Aber selbst in den zeitlos räumlichen Künsten wird das Auftauchen der ganzen Konzeption mit einem Schlage nur ausnahmsweise in den größten Genies vorkommen. Die Regel ist vielmehr, daß nach einigen wieder verschwindenden Abortivkonzeptionen zögernd und ruckweise die festzuhaltende Konzeption hervortritt, aber so, daß ihre Teile sich rasch genug zu einem Ganzen fügen. Dabei werden diejenigen Seiten, Bestandteile und Momente der Konzeption zuerst auftreten und die festeste Gestalt gewinnen, die der besonderen Anlage des Künstlers entsprechen (z. B. Zeichnung oder Kolorit, Melodie, Rhythmus oder Harmonienfolge, Handlung, Charaktere oder Situationen), und die andern werden nur als mattere Ergänzung hinzukommen, wofern sie nicht ganz fehlen und erst nachträglich bei der inneren Durchführung durch Nachahmung und Kombination hinzugefügt werden. Wäre die Konzeption erschöpfend wie das Ideal, so handelte es sich nur noch darum, sie im Gedächtnis festzuhalten und durch Erinnerung wieder aufzufrischen; aber grade weil selbst die relativ vollständigste Konzeption noch sehr unvollständig und revisionsbedürftig ist, muß die innere Durchführung als drittes Moment der schöpferischen Gestaltung hinzukommen.

Die innere Durchführung kann sich entweder, wenn die produktive Stimmung vorhält, unmittelbar an die Konzeption anschließen, so daß sie mit ihr ohne scharfe Grenze zusammenzufließen scheint; oder sie kann durch eine Pause der Erholung von ihr getrennt sein. Bei größeren Kunstwerken ist die völlige Durchführung in einem Zuge unmöglich; wenn auch der Beginn der Durcharbeitung und Ausarbeitung sich gleich an die Konzeption anschließt, so muß doch ihre Fortsetzung und Vollendung zu verschiedenen Zeiten neu wieder aufgenommen werden. Die erste Konzeption verhält sich zu der innerlich durchgeführten Konzeption wie die Skizze zum fertigen Bilde; wer seinem Gedächtnis und der Lebhaftigkeit seines sinnlichen An-

schauungsvermögens nicht unbedingt vertrauen darf, tut wohl, zur Sicherheit schon die Konzeption samt der im ersten Wurf erreichten Durchführung als Skizze zu objektivieren.

Bei der Improvisation geht die Absicht dahin, Konzeption und innere Durchführung so mit der Objektivierung zu vereinigen, daß mit einem Schlage ein fertiges Kunstwerk vor den Ausführenden selbst, oder auch für seine Zuschauer oder Zuhörer hingestellt wird. Genauere Beobachtung zeigt aber auch hier, daß der zeitlich fortschreitenden Objektivierung die Konzeption und Durchführung immer um einen kleinen Zeitteil vorangeht und ebenso von dem schon ausgeführten Teile des Werkes mitbestimmt wird, wie sie den zunächst auszuführenden bestimmt. Häufige Improvisation für andre verführt zu äußerlichen technischen Hilfsmitteln der Routine und erstickt die künstlerische Produktivität; Improvisation für sich selbst als Unterstützungsmittel der inneren Durchführung ist nur da zulässig, wo der Künstler die Unfertigkeit und die kritische Ausscheidung während der Improvisation nicht scheut, sich bei größeren Kunstwerken auf flüchtige Skizzen oder einzelne Teile beschränkt und mit Hilfe derselben musikalischen Instrumente improvisiert, welche später das fertige Kunstwerk ausführen sollen.

Bei der späteren Aufnahme der inneren Durchführung eines größeren Kunstwerks bedarf es ergänzender Nachkonzeptionen, Teilkonzeptionen und Hilfskonzeptionen und zu diesen wieder der produktiven Stimmung, die entweder durch die bloße Erinnerung an die erste Konzeption oder durch die objektivierte Skizze auf Grund der Vollendungssehnsucht geweckt wird. Muß der Künstler lange an einem Werke arbeiten, so kann nicht immer die produktive Stimmung gleich willig eintreten; hier muß dann die Nachahmung, Idealisierung und Kombination einsetzen, um die Vollendung der Durchführung auf alle Fälle sicherzustellen, und in dieser aushelfenden und stellvertretenden Leistung liegt erst ihr eigentlicher, in der Tat unschätzbarer Wert. Da die schwächeren Talente bei der inneren Durchführung vorzugsweise auf diese Surrogate der schöpferischen Gestaltung angewiesen und froh sind, wenn ihnen einmal eine Konzeption zuteil geworden ist, so denken viele bei innerer Durchführung überhaupt nur an diese Surrogate, die dem Bewußtsein offen liegen, und übersehen die fortdauernde Betätigung der schöpferischen Produktivität, die freilich in der Durchführung selten noch einmal denselben Intensitätsgrad [illegible] der Grundkonzeption.

Es ist nicht ratsam, die innere Durchführung „Komposition“ zu nennen, welche an Kombination oder Zusammensetzung des Ganzen aus den Teilen erinnert, und deren Regeln sich mehr auf die Wahrung der formalen Schönheit in der räumlichen und zeitlichen Anordnung der Glieder des Kunstwerks beziehen. Die Komposition geht mehr auf das sinnlich Angenehme (Harmonie der Farben- und Klangwirkungen) und auf das mathematisch und dynamisch Gefällige, d. h. auf die untersten Konkretionsstufen, während die innere Durchführung vornehmlich die obersten betrifft und die Komposition als etwas schon in der Grundkonzeption Erledigtes voraussetzt. Aber die Komposition ist Lehrgegenstand der Kunstschulen, und darum in der Kunstlehre viel besprochen; die Entstehung der inneren Durchführung entzieht sich ebenso wie die Grundkonzeption der schulmäßigen Reglementierung.

Mit dem durchgeführten Sinnenschein der Phantasie fühlt sich der Künstler noch nicht befriedigt; derselbe Produktionstrieb, der ihn zur Konzeption und inneren Durchführung drängte, nötigt ihn auch zur Objektivierung oder Ausführung, durch die er für sich selbst und andere den Wahrnehmungsschein an Stelle des bloßen Phantasiescheins setzt. Er strömt sein übervolles Herz aus, um auch andern die Wonne zu bereiten, die er selbst genießt, um in diesem Widerhall verwandter Seelen sich seines Werkes doppelt zu erfreuen, und um sich so durch eine Probe an Unbefangenen der ästhetischen Wirksamkeit seines Werkes zu vergewissern, ganz zu geschweigen von Eitelkeit, Ehrgeiz, Ruhmsucht und Erwerbstrieb, die oft erst den Trägheitswiderstand brechen müssen. Am wenigsten Wichtigkeit hat die Objektivierung für den Dichter, da die bloß innerlich gehörten Worte denselben poetischen Phantasieschein geben; hier wird bloß die formale Klangschönheit der Sprache durch die Rezitation lebendiger. Viel wichtiger ist sie für alle Wahrnehmungskünste, sei es nun, daß der Maler, Bildhauer, Klavierspieler, Mime seine Kunstschöpfung allein zum Vortrag bringt, sei es, daß der Baumeister, Kapellmeister, Chordirigent, Ballettmeister, Regisseur sie durch andre Mitwirkende ausführen läßt, denen er vorbildliche, mündliche, skizzierte oder schriftliche Anleitung dazu gibt. Die erste Ausführung liefert dem Künstler nicht selten solche kritische Ausstellungen seines eigenen Bewußtseins, daß er sich veranlaßt fühlt, zur inneren Durchführung zurückzukehren.

Die Fixierung kann eine subjektive oder objektive sein.

Zunächst ist sie immer (mit Ausnahme der bildenden Künste) bloß subjektiv, d. h. ein Auswendiglernen durch den Künstler und die von ihm Angeleiteten, wie wir es in allen Rhapsoden- und Bardenschulen, den ungeschriebenen Mysterienspielen und Puppenkomödien, den Arlekinaden und dreistimmigen Volksgesängen der Italiener und der echten Zigeunermusik sehen. Auch heute noch muß der Kunsttanz und die Pantomime sich mit dieser subjektiven Fixierung durch persönliche Überlieferung und Gedächtniseinprägung begnügen, und auch in der Schauspielkunst ist die Bühnenüberlieferung das einzige Fixierungsmittel. Die Anleitungen durch Beschreibung (Ballettbücher, Tanzanweisungen und szenische Zwischenbemerkungen in Dramen und Opern) sind doch nicht mehr als Hilfsmittel zur Neuschöpfung mimischer Kunstwerke (Kreierung von Rollen). Darum sind grade Tanz und Mimik so sehr hinter andern Künsten in ihrer Entwickelung zurückgeblieben, weil sie in der Phase der subjektiven Fixierung stecken bleiben mußten, die von den übrigen Künsten durch objektive Fixierung überwunden ist. In den bildenden Künsten liegt die objektive Fixierung in den vorläufigen Skizzen und endgültigen Ausführungen, in der Musik und Dichtung in der (Noten- und Buchstaben-) Schrift. Überall beginnt mit der objektiven Fixierung ein ungeheurer Aufschwung der Kunst, z. B. in der Epik die Zusammenfassung der Rhapsodien in geschlossene Epen, in der Musik die kunstmäßige Polyphonie und die Durchbildung der Harmonik. Faßt man die subjektive und objektive Fixierung zusammen, so ist es klar, daß sie einen wesentlichen Bestandteil des künstlerischen Produktionsvorganges ausmacht.

Äußeres Kunstwerk im Gegensatz zum inneren sollte eigentlich nur die Objektivierung heißen; wo diese aber, wie in den bildenden Künsten mit der objektiven Fixierung zusammenfällt, da rückt diese in die Stelle des äußeren Kunstwerks ein, und dies wirkt darauf zurück, daß man auch in anderen Künsten, wo Objektivierung und objektive Fixierung auseinanderfallen, die Fixierung als äußeres Kunstwerk bezeichnet (z. B. das nachgelassene Manuskript einer Oper). Man unterscheidet dann zwischen dem äußeren Kunstwerk als fixiertem und seiner zeitlich vorübergehenden Aufführung, die erst die wahre Objektivation oder das eigentliche Kunstwerk ist. Eine auf die bildenden Künste gestützte Ästhetik wird leicht in den Irrtum verfallen, Objektivierung und Fixierung ungeschieden in Eins zu fassen.

Das innere Phantasiekunstwerk muß von vornherein in der

Konzeption und inneren Durchführung den Kunstmitteln Rechnung tragen, durch welche es zum äußeren Kunstwerk objektiviert werden soll, z. B. der Stimmlage der Sänger, der Leistungsfähigkeit und Klangfarbe der Musikinstrumente, der technischen Fertigkeit der Sänger, Musiker und Schauspieler, der Beschaffenheit der Bühne, der Rezeptionsweise einer Dichtung, ob Gesang, halbsingender Rhapsodenvortrag, naturgemäße Rezitation oder Lektüre, dem für ein Bauwerk oder eine Bildsäule verfügbaren oder gewohnheitsmäßig bevorzugten Material, der gewählten Maltechnik (Aquarell, Öl, Fresko usw.). Ebensowenig wie es eine neutrale Phantasie oder ein neutrales inneres Kunstwerk geben kann, das nicht von vornherein irgendeiner bestimmten Kunst angehörte, sondern sich erst nachträglich zu einer solchen spezifizierte und differenzierte, ebensowenig kann es ein inneres Kunstwerk geben, das mit abstrakten Tönen ohne instrumentale oder vokale Klangfarbe (d. h. ohne harmonische Obertöne) operierte. Wie die eine Phantasie sich auf verschiedene Arten des Wahrnehmungsscheins richten und beziehen muß, um künstlerische Phantasie zu werden, so muß sie auch in jeder Kunst sich auf ganz konkrete Objektivationsmittel beziehen, insoweit sie einen rückwirkenden Einfluß auf die Beschaffenheit des Kunstwerks haben. Geschieht dies nicht, so hängt es nur noch von einem besonders glücklichen Zufall ab, daß das äußere Kunstwerk der näheren Beschaffenheit des inneren nicht widerspricht. Das äußere Kunstwerk kann nur mit Hilfe des inneren zustande kommen, aber dieses ist selbst nichts als die phantasiemäßige Antizipation oder Vorstellung des noch nicht seienden äußeren, und ist deshalb von der konkreten Beschaffenheit abhängig, die dieses bei der Ausführung erhalten soll.

In der Abhängigkeit des inneren Kunstwerks vom äußeren ist der Stil gegründet. Bei den freien Künsten kommen hier nur das Material oder die äußeren Mittel der Objektivierung in Betracht, insofern bestimmte Zeiten und Völker auf bestimmte Materialien und Ausführungsmittel mit Notwendigkeit beschränkt waren, oder sich zufällig an solche gewöhnt hatten und dann auch weiterhin diejenigen bevorzugten, an welche die Kunstübung sich einmal angepaßt hatte. Wo mehrere Materialien oder Ausführungsmittel zur Verfügung stehen, hat jeder Künstler die Auswahl je nach seiner Individualität frei, da jedes seine besondren Vorzüge und Nachteile bietet, aber keines eine ausschließliche Berechtigung hat; er wird dann dasjenige wählen, welches zur Ver-

sinnlichung des ihm vorschwebenden idealen Gehalts am besten geeignet ist. Überall, wo ein Stil festgehalten wird, dessen natürliche Daseinsbedingungen vergangen sind, oder wo ein Stil gewohnheitsmäßig zur Versinnlichung eines idealen Gehalts verwendet wird, für den besser passende Stilarten zur Verfügung stehen, entartet er zur Manier.

Bei den unfreien Künsten tritt zum Einfluß des Materials noch derjenige des außerästhetischen praktischen Gebrauchszweckes in seiner besonderen kulturgeschichtlichen Ausgestaltung hinzu (vgl. oben S. 41); deshalb hat in den unfreien Künsten der Stil eine weit größere Bedeutung als in den freien, wo dieses Moment fehlt, sofern nicht auch sie noch ihrem Wesen zuwider in den Dienst außerästhetischer Zwecke gestellt sind. Die Stile der Völker und Zeiten sind deshalb vorzugsweise durch die unfreien Künste bestimmt. Es kommt noch hinzu, daß auch ein bestimmtes Formprinzip von der Stufe des mathematisch oder dynamisch Gefälligen mitbestimmend in die Stilarten eingreift (z. B. Rundbogen und Spitzbogen, steife und geschwungene Linien), und daß solche nur in den unfreien Künsten von maßgebender Bedeutung werden können. Soweit die Bevorzugung des einen oder des andern dieser Formprinzipien nicht durch das Material oder den praktischen Zweck unmittelbar bedingt ist, kann sie doch noch mittelbar durch den letzteren bedingt sein, insofern es, symbolisch genommen, sich ihm besser anschmiegt. Bei diesem Umfang ist aber der Begriff des Stils nicht stehen geblieben. Wenn zu einer Zeit oder in einem Volke eine bestimmte Kunst (z. B. Architektur, Plastik, Malerei) die tonangebende, vorzugsweise gepflegte und technisch am weitesten vorgeschrittene ist, so greifen die in ihr erprobten Regeln für Behandlungsweise, Komposition und technische Ausführung unwillkürlich auch in Nachbarkünste über und ändern hier die ihnen eigentlich zukommende Darstellungsweise ab. Auch diese Abänderung hat man unter Stil befaßt und z. B. von einem architektonischen oder monumentalen Stil in der Plastik und Malerei, einem plastischen Stil in der Malerei, einem malerischen in der Plastik, und auch wohl von einem musikalischen Stil in der Lyrik gesprochen.

Ferner wird die Bevorzugung bestimmter Modifikationen des Schönen unter den Stilbegriff subsumiert, so z. B. wenn man sagt, daß in jeder Kunstepoche auf einen erhaben-strengen Stil ein harmonisch-schöner, und auf diesen ein anmutig-rührender zu folgen pflege. — Demnächst wird die verschieden-

artige Stellung der Kunst zum gattungsmäßigen und konkret individuellen Ideal, zur Gestaltungsfreiheit und Naturtreue, zum formal Schönen und charakteristisch Schönen, zum ästhetisch berechtigten und zum ungerechtfertigten Häßlichen mit dem Worte Stil bezeichnet; es entstehen dann die zum Teil recht schiefen Termini: idealistischer, idealrealistischer, realistischer, naturalistischer und kraß-naturalistischer Stil. — Weiterhin bezieht man den Stilbegriff mit Vorliebe auf die verschiedenen geschichtlichen Entwickelungsstufen des Kunstideals, indem man von archaistisch-symbolischem, klassischem, romantischem und modernem, oder von orientalischem, hellenisch-römischem, mittelalterlichem und modernem Stil, oder gleich vom Stil eines bestimmten Jahrhunderts redet. — Auch das undefinierbare Etwas, die künstlerische Eigenart, der Duft der individuellen Subjektivität, ja sogar oft noch ein gut Teil der individuellen Schlacke, die an der Objektivität des Kunstwerks haften geblieben sind, wird unter Stil verstanden und dann besonders die Persönlichkeit als Quelle des Stils betont, zumal die Persönlichkeit in allen vorher aufgezählten Abwandlungen des Stilbegriffs die eine oder die andre Stilart bevorzugen kann. Der persönliche Stilbegriff wird dann noch völkerpsychologisch erweitert zu einem nationalen oder ethnologischen (z. B. byzantinischen, maurischen). Endlich wird aber auch der Stilbegriff von der Sphäre der Kunst auf die der Natur und Geschichte übertragen und davon gesprochen, daß alles in der Welt, das Lebendige wie das Unlebendige, in seiner Erscheinungsform einen bestimmten Stil zeige. Hier bedeutet dann Stil ganz allgemein die Angemessenheit des ästhetischen Scheins an den von ihm auszudrückenden idealen Gehalt, d. h. die idealistische Wahrheit des Sinnlichen, welche zugleich das Wesen der Schönheit ausmacht.

Es ist klar, daß der Begriff des Stils bei dieser verwirrenden Mannigfaltigkeit seiner Bedeutungen ein wahres Monstrum von Unklarheit und eine Quelle beständiger Verwechselungen und Mißverständnisse sein muß, wie sie in der Popularästhetik üblich sind. Die wissenschaftliche Ästhetik hat allen Grund, solche vieldeutige Begriffe möglichst zu vermeiden, oder, wenn sie sie doch braucht, sie auf ihre einfachste Grundbedeutung zu beschränken. Dies ist aber hier die Abhängigkeit des inneren Kunstwerks vom äußern, seinem Material und seiner Technik, wie dies schon das Wort stilus, Griffel, andeutet. In allen andern Fällen ist es dringend ratsam, daß man, statt vom Stil

zu reden, gleich denjenigen Bestandteil des verwickelten Stilbegriffs deutlich bei Namen nennt, um den es sich grade handelt.

Ein Ausläufer der schöpferischen Gestaltung ist die „Vervielfältigung", die nicht mehr ein notwendiges Moment in ihrem Prozesse heißen kann, aber für die ästhetische Erziehung der Menschheit und für die Verallgemeinerung des ästhetischen Genusses von unschätzbarem Werte ist. Sie entspricht ihrem Zwecke um so besser, je genauer die Vervielfältigungen dem ursprünglichen Kunstwerk gleichen (z. B. die späteren Konzert- und Theateraufführungen der vom Komponisten oder Dichter persönlich einstudierten, die Farbendrucke dem Originalgemälde). Im photographischen Verfahren entspricht die Vorbereitung der Platte, die Einstellung und Aufstellung des Apparats der produktiven Stimmung im Prozeß der künstlerischen Produktion, die Aufnahme des Negativs der Konzeption, die Hervorrufung und Fixierung des Bildes der Objektivierung und Fixierung des Kunstwerks, das Abziehen vieler Positivbilder der Vervielfältigung.

3. Die künstlerische Anlage.

a) Die Anlage zu den Vorstufen.

Abgesehen von dem Nachahmungstrieb, der als Triebfeder der ausübenden Nachahmung, und von dem Spieltrieb, der als Triebfeder eines reell zwecklosen Produzierens wirkt, kommen hier hauptsächlich vier verschiedene Anlagen oder Fähigkeiten in Betracht: die Wahrnehmungsfähigkeit für die ästhetisch wichtigen Unterschiede im ästhetischen Schein, das Gedächtnis, der Beobachtungssinn und der rezeptive Geschmack.

Die Wahrnehmungsschärfe für schwache Reize braucht nicht besonders groß, aber sie darf auch nicht allzu gering sein, und vor allen Dingen muß die Wahrnehmungsschärfe für kleine Reizunterschiede gut sein, z. B. für sehr wenig verschiedene Töne und Tonstärken, Farben und Helligkeitsgrade. Im Ohrenschein und Formenschein bleiben die Verbindungen und intellektuellen Zutaten, durch welche die unbewußte Geistestätigkeit die Wahrnehmung für praktische und theoretische Zwecke formiert hat, unverändert auch für die ästhetische Auffassung bestehen, z. B. die Verschmelzung der Obertöne mit den Grundtönen zu Klangfarben und die Verarbeitung der Licht- und Farbenempfindungen zu dreidimensionalen räumlichen Gestalten. Darum

steht die plastische Auffassung demjenigen Sehen, welches der theoretischen und praktischen Orientierung in der Welt dient, sehr nahe, und hat nur nötig, von den Beleuchtungsstärken und Färbungen, die ihr zu diesem dreidimensionalen Weltbilde verholfen haben, nachträglich zu abstrahieren, um den reinen Formenschein übrig zu behalten.

Die Malerei dagegen muß alle die Assoziationen und Umbildungen rückgängig machen, durch welche der zweidimensionale Augenschein in einen dreidimensionalen Formenschein umgewandelt worden ist, muß dafür aber die Helligkeits- und Färbungsunterschiede festhalten, von deren Existenz das praktische Sehen oft so wenig weiß, daß es sie selbst dann noch bestreitet, wenn es ausdrücklich auf sie hingewiesen wird. Ebenso müssen die perspektivischen Projektionen als solche wieder hergestellt werden, die vom praktischen Sehen unbewußt in dreidimensionalen Formenschein umgedeutet sind. Der Maler und Zeichner muß also erst die verlorene Fähigkeit zurückerlangen, den Wahrnehmungsschein rein als solchen aufzufassen, d. h. er muß wieder sehen lernen, nachdem er sich im Leben daran gewöhnt hat, das Gesehene durch unbewußtes Denken umzudeuten. Der Einzelne muß diesen Prozeß ebenso an sich durchmachen wie die zur Kunst erwachenden Völker, die auch anfangs etwas ganz andres zeichnen und malen, als sie wirklich sehen, um demjenigen näher zu kommen, was sie zu sehen glauben. In aller Kunst des Augenscheins steckt noch ein Rest Schematismus und Schablone, der aus konventionellen Vorurteilen der Schulen über das Gesehene stammt; der Fortschritt im Sehenlernen, der sich gegen diese Vorurteile auflehnt, drapiert sich dann nicht selten mit den hochtönenden Stichworten des Naturalismus oder des Realismus oder der realistischen Wahrheit, während es sich doch nur um Eroberung des reinen Augenscheins und seine Reinigung von irrtümlichen Beimischungen handelt.

Das gute Gedächtnis erleichtert das Festhalten des Wahrgenommenen, sei es ein Naturschönes, ein geschichtlich Schönes oder ein Kunstschönes, und seine Aufbewahrung zu etwaiger Wiederverwendung im Sinne der idealisierenden Kombination. Je größer der im Gedächtnis aufgespeicherte Vorrat an schönen Wahrnehmungen ist, je leichter die grade gebrauchte jederzeit in die Erinnerung zurückgerufen werden kann, und mit je größerer sinnlicher Lebhaftigkeit und Stetigkeit das Erinnerungsbild dann vor dem Bewußtsein dasteht, desto mehr kann der Künstler aus sich

selbst schöpfen und die Modelle entbehren, und desto größere Auswahl hat er für die idealisierende Kombination. Das Gedächtnis kann für verschiedene Gebiete sehr verschieden sein und in jedem derselben durch Übung sehr gestärkt werden, ohne daß es dadurch zugleich für andre Gebiete merklich zunähme. Für die handwerksmäßige und reproduktive Kunstübung, insbesondre, wo es sich um das Zusammenwirken Vieler handelt, ist das gute Gedächtnis, das zum auswendig Spielen und Rezitieren verleitet, eine nicht zu unterschätzende Gefahr, während es meist ziemlich entbehrlich ist. Für den schöpferischen Künstler dagegen bedeutet der Mangel desselben eine große Erschwerung des Produzierens, weil es ihn nötigt, weit mehr Notizen und skizzenhafte Vorstudien zu machen und alle Stadien der Konzeption und inneren Durchführung sofort mit der Fixierung zu begleiten. Das künstlerische Genie ist meistens mit einem ungewöhnlichen Gedächtnis für sein besonderes Gebiet begabt.

Gelegenheit zu Wahrnehmungen, die den Gedächtnisvorrat mehren können, bieten sich überall ungesucht dar, können aber auch geflissentlich aufgesucht werden. Das Gesehene kann mit bewußter Absicht dem Gedächtnis eingeprägt werden, es kann sich aber auch von selbst und unwillkürlich einprägen, wofern nur das Interesse darauf gerichtet ist. Das Tier beobachtet nur wenig von allem, was um es her vorgeht, weil sein Interessenkreis so eng begrenzt ist; so sind auch die Beobachtungen des praktischen Menschen, des theoretischen Forschers und des Künstlers sehr verschieden. Der Künstler hält den Wahrnehmungsschein als solchen fest, sofern er ihn als ästhetischer Schein angezogen hat, läßt aber die unschönen Dinge von praktischem Nutzen oder theoretischem Interesse ebenso unbeachtet wie die aus ihnen zu ziehenden Schlußfolgerungen. Wer mit gutem Beobachtungssinn begabt ist, der speichert auch unter scheinbar ungünstigen Umständen ganz unvermerkt einen genügenden Vorrat schöner Eindrücke auf; wem dieser Beobachtungssinn fehlt, der reist vergebens durch die schönsten Landschaften, verkehrt umsonst mit merkwürdigen Menschen und stöbert fruchtlos in Chroniken nach poetischen Stoffen.

Der nach außen gekehrte Beobachtungssinn wird um so wichtiger, je bedeutender die Rolle ist, welche die Nachahmung in einer Kunst spielt; am wichtigsten ist er deshalb in der Mimik und bildenden Kunst, aber auch noch in der Dichtkunst, insofern es in ihnen allen mehr oder weniger darauf ankommt, die zum Teil

konventionellen Ausdrucksmittel seelischer Regungen und Stimmungen scharf aufzufassen. Die subjektiven Künste (Lyrik, Musik, Landschaftsmalerei) beruhen großenteils auf der Selbstbeobachtung der eigenen Gefühle und Stimmungen und ihrer Abhängigkeit von bestimmten äußeren Eindrücken (Worten, Tonverbindungen, Naturobjekten). Diese Selbstbeobachtung ist aber fast nur als unwillkürliche möglich, weil durch absichtliche Hinwendung der Aufmerksamkeit auf die eigenen Seelenzustände ihr Verlauf allzu leicht gestört und verändert wird. Hier ist also der nach innen gewandte unbewußte Beobachtungssinn von Wichtigkeit. Ein gewisses Maß von Gelegenheit zu Beobachtungen ist sowohl nach außen wie nach innen unentbehrlich, um dem Beobachtungssinn Nahrung zu geben; so können erotische oder Natur-Gefühle nicht wohl zum Gegenstand künstlerischer Darstellung werden von einem Künstler, der noch nie Gelegenheit gehabt hat, diese oder jene bei sich oder auch nur bei anderen erwachen und sich entfalten zu sehen, und wer nur mit Prostituierten verkehrt, wird sich von dem Seelenleben einer reinen Jungfrau schwerlich eine zutreffende Vorstellung bilden.

Wie der Mensch mit ästhetischem Interesse andre Dinge bemerkt und festhält als der Praktiker und Theoretiker, so wird auch derjenige mit edlem, reinem und feinem ästhetischem Geschmack andre Eindrücke beobachten und in sich aufspeichern, als einer mit rohem oder verdorbenem Geschmack. So wird der rezeptive Geschmack in erster Reihe maßgebend für die Beschaffenheit der beobachteten und aufgespeicherten Eindrücke, und die Gesamtheit dieser verfügbaren inneren Vorbilder kann nicht ohne Einfluß auf die Produktion bleiben. In zweiter Reihe wird er dann bei der Produktion selbst maßgebend, indem er den zur Auswahl stehenden Vorrat prüft und entscheidet, was von ihm für die Nachahmung oder Kombination brauchbar sei und nach welcher Richtung die Abweichung vom Vorgefundenen gehen müsse, die ihm besser zusagen soll, als dieses. Der Geschmack bestimmt also nicht nur die Auswahl der Teile, sondern auch die für den Fall passendste Interpolation zwischen zwei vorhandenen Gedächtnisvorbildern oder Naturvorbildern und die Richtung und das Maß der Überschreitung des äußersten wahrgenommenen Grenzfalles. Der rezeptive Geschmack ist es schließlich, der darüber zu entscheiden hat, ob eine im Bewußtsein aufgetauchte Vorstellung eine echte Konzeption der produktiven künstlerischen Phantasie, oder eine Mißgeburt der Einbildungskraft sei. Denn selten zwingt

die Konzeption den Künstler mit gewaltiger Begeisterung zur Ausführung, daß die Kritik gar nicht zu Worte kommt; wo noch ein Zweifel Platz hat, muß er vom rezeptiven Geschmack entschieden werden. Noch weit mehr als für die Grundkonzeption gilt dies für die Hilfs- und Nebenkonzeptionen bei der inneren Durchführung, die noch seltener als jene mit dem Zwang der zweifellosen Gewißheit auftreten und oft genug ganz ausbleiben und durch Kombination ersetzt werden müssen. Immer ist es der Geschmack, der über Brauchbarkeit oder Unbrauchbarkeit, Wert oder Unwert des gleichviel woher sich Darbietenden zu entscheiden hat. Mit feinem kritischem Geschmack begabt, wird auch das mäßige Talent nur Tüchtiges und Achtungswertes in die Welt hinauslassen; ohne ihn bringt auch das größte Talent oft genug Dürftiges, Verfehltes und Verkehrtes heraus.

b) Die Anlage zur Hauptstufe.

Die schöpferische Gestaltung ist abhängig von der Phantasie. Bei der ästhetischen Rezeptivität spielt die Phantasie noch nicht mit, sondern erst bei der Produktivität; deshalb ist der geeignete Platz zu ihrer Erörterung erst beim Eintritt in das Gebiet des Kunstschönen. Wenn auch das in den ersten Phasen des Entstehungsprozesses stecken gebliebene Kunstschöne sich überall dem Wahrnehmungsschönen beimischt, so ist doch dieser Zusatz von eigenem Phantasieschönen zu dem gegebenen Naturschönen, geschichtlich Schönen oder Kunstschönen begrifflich wohl von diesem zu sondern. Die Anlagen zu den Vorstufen genügen zum Erwerb künstlerischer Technik, aber nicht der Künstlerschaft im strengeren Sinne. Bei keinem echten Kunstwerk kann die schöpferische Gestaltung entbehrt werden; zu dieser aber bedarf es der Phantasie.

Phantasie heißt ein bestimmtes Zusammenwirken des relativ unbewußten Traumbewußtseins oder Unterbewußtseins mit dem wachen Bewußtsein. Wo das erstere in Schlaf, Narkose, Delirium, Hypnose, Somnambulismus, Halluzination allein tätig ist, da fehlt der regulierende Einfluß der bewußten Kritik, der besonnenen Willkür und der zweckbewußten Leitung des Vorstellungsablaufs; launenhaft zufällig folgen die Bilder sich nach scheinbar regellosen Verknüpfungen auf Grund der eingeprägten Hirnprädispositionen und hinzutretenden Organreize. Wo der Inhalt des Traumbewußtseins unmittelbar (halluzinatorisch) oder durch Erinnerung über die Schwelle des wachen Bewußtseins

gehoben wird, da schreibt man den so sich darbietenden Bewußtseinsinhalt der „Einbildungskraft" zu. Die Produkte der Einbildungskraft haben nicht nur größere sinnliche Lebhaftigkeit, sondern auch mehr Vollständigkeit, Ganzheit, Detailausführung und organische Geschlossenheit als die Vorstellungen des wachen Bewußtseins; insbesondre wird das Korrelationsgesetz der Glieder besser gewahrt. Physiologisch läßt sich dies daraus erklären, daß das Traumbewußtsein an subkortikalen Zentren haftet, die sowohl den Sinnesorganen als auch dem absolut unbewußten organischen Bildungstrieb näher stehen als das oberste Rindenbewußtsein und ihr eigenes, dem der Hirnrinde überlegenes Gedächtnis haben.

Wegen der kritiklosen und ziellosen Bilderflucht, die bloß von inneren Organreizen abhängig ist, bleibt das Traumbewußtsein und die Einbildungskraft, isoliert genommen, zur Unfruchtbarkeit verurteilt, nicht nur in wissenschaftlicher und praktischer, sondern auch in künstlerischer Hinsicht. Es muß erst der andre, aus dem wachen Bewußtsein stammende Faktor hinzutreten, um die Einbildungskraft zu befruchten und zur Phantasie zu erheben. Dies ist die Autosuggestion, d. h. die Selbsterregung und Selbstleitung des Traumbewußtseins durch Willensdirektive (im Gegensatz zu der Fremdsuggestion oder Erregung und Leitung durch Dritte). Die Autosuggestion ist immer mentale Suggestion, wenn sie sich auch der Worte und Gebärden zu ihrer Verstärkung bedienen und dadurch zugleich verbale oder mimische Suggestion werden kann. Die Schwierigkeiten der Übertragung, die der mentalen Suggestion bei der Fremdsuggestion entgegenstehen, fallen bei der Autosuggestion fort, wo das suggerierende wache und das aufnehmende Traumbewußtsein demselben Individuum angehören. Das Traumbewußtsein ist suggestibel, weil es völlig passiv und widerstandsunfähig ist. Die Autosuggestion kann ebenso wie die Fremdsuggestion über den Augenblick der Einwirkung hinaus auf kürzere oder längere Zeiträume dem Vorstellungsablauf eine bestimmte Richtung geben und ihn an gewisse Voraussetzungen und Aufgaben binden, auch dann, wenn das wache Bewußtsein für die Dauer der Ausführung unter die Schwelle sinkt. Traumbewußtsein und waches Bewußtsein können aber auch gleichzeitig nebeneinander bestehen und durcheinander spielen (wie im larvierten Somnambulismus), und das wache Bewußtsein kann seine suggestive Leitung der Einbildungskraft durch immer neu eingreifende Direktiven betätigen.

Die Autosuggestion des Künstlers besteht zunächst in der

Sehnsucht nach schöpferischer Gestaltung, dann aber auch in der näheren Bestimmung des Gestaltens nach Darstellungsmittel und Sujet. Je unbestimmter das vom wachen Bewußtsein gesteckte Ziel ist, desto unsicherer, schwankender und wüster wird die Reaktion der Einbildungskraft ausfallen. Die Sehnsucht des Schaffens nach bestimmter Richtung haben wir oben die produktive Stimmung genannt. Je stärker die Einbildungskraft des Künstlers ist, d. h. je leichter sein Traumbewußtsein über die Schwelle seines wachen Bewußtseins tritt, desto mehr wird seine produktive Stimmung einer autosomnambulen Ekstase gleichen; je stärker sein Autosuggestionsvermögen und sein Wille zum Produzieren ist, desto geringer ist die Gefahr, daß diese Ekstase unfruchtbar bleibt, desto größer die Wahrscheinlichkeit, daß das Zusammenwirken des männlichen mit dem weiblichen Prinzip in der Phantasie zu einer Empfängnis oder künstlerischen Konzeption führt.

Wenn es das wache Bewußtsein ist, welches vermittelst der Autosuggestion dem Traumbewußtsein den idealen Gehalt vorschreibt, den dieses anschaulich versinnlichen soll, dann liegt die Gefahr nahe, daß die abstrakt vorstellungsmäßige und reflektiert gedankliche Form, in welcher das wache Bewußtsein allein einen idealen Gehalt als solchen auszudrücken vermag, nicht völlig und ohne Rest wieder in den Schmelztiegel der Einbildungskraft eingeschmolzen werde, sondern daß der Sinnenschein des Traumbewußtseins entweder den Ausdruck des dem wachen Bewußtsein vorschwebenden idealen Gehalts teilweise schuldig bleibt, oder daß er einen Teil desselben in abstrakt gedanklicher Form in sich aufnimmt und konserviert. In beiden Fällen ist dem ästhetischen Anspruch nicht Genüge getan. Beide Gefahren werden aber um so dringender, je deutlicher sich das wache Bewußtsein den idealen Gehalt als solchen vergegenwärtigt hat, d. h. je mehr im Künstler der denkende Mensch überwiegt. Außerdem kann das wache Bewußtsein ebensowenig wie das Traumbewußtsein die bisher erreichte Stufe in der Kunst überschreiten, sondern der Zuwachs, der den Fortschritt begründet, muß wo anders her kommen, wie dies nicht bloß von der Kunst, sondern auch von der Wissenschaft gilt.

Zu dem bewußten und relativ unbewußten Faktor der Phantasie muß ein dritter Faktor hinzutreten, und dieser kann ebenso wie in der Wissenschaft nur noch ein absolut unbewußter Faktor sein, nämlich der unbewußte ideale Gehalt

selbst, von dem die Vorstellung des wachen Bewußtseins ja auch nur eine umschreibende Beschreibung liefert. Während das Produzieren des denkenden Künstlers indirekt aus der Idee schöpft, nämlich auf dem Umwege durch das theoretische Wissen, muß beim genialen Künstler, der allein das Niveau der Kunstgeschichte heben kann, dieser Umweg erspart werden, und die unbewußte Partialidee direkt das Traumbewußtsein beeinflussen. Dabei ist aber die Autosuggestion keineswegs überflüssig, denn sie lenkt die Aufmerksamkeit des Traumbewußtseins nach einer bestimmten Richtung, aus der ihr der unbewußte ideale Gehalt kommen muß, und versetzt die organische Grundlage desselben in einen Zustand der Hyperästhesie, der hier der Empfängnis der Idee ebenso günstig ist wie in anderen Fällen dem Erraten fremder Gedanken oder dem hellseherischen Vorausschauen künftiger Ereignisse. Der Künstler ist in der Ekstase der produktiven Stimmung auch ein Seher, aber seine sinnliche Symbolisierung des unbewußt Geschauten richtet sich nicht auf tatsächliche Gedanken und Ereignisse, sondern auf die ihm innewohnende unbewußte Idee, oder seine Sehergabe richtet sich als Selbstschau nach innen.

Was er da schaut, ist zwar noch etwas ihm Immanentes und insofern zu seiner Individualität Zugehöriges, aber doch nicht mehr etwas Individuelles, individuell Beschränktes, sondern etwas Allgemeines, Supraindividuelles, Überragendes, das nur noch in die Individuen hineinragt, darum aber auch für diese im Gegensatz zu ihrer Subjektivität etwas Objektives ist. Indem er die so entstehende Konzeption als etwas seinem Ursprung nach supraindividuelles Objektives empfindet, das die Leistungsfähigkeit seines wachen und Traum-Bewußtseins zusammengenommen übersteigt, aber doch im höchsten Sinne geistig ist, erscheint es ihm wie die Eingebung eines höheren, eines unermeßlich überlegenen Geistes, kurz als „Inspiration". Diese Eingebung ist aber selbst nur der Höhepunkt des intraindividuellen Prozesses, der sich zwischen der bewußten, relativ unbewußten und absolut unbewußten Sphäre des Geistes abspielt; sie schöpft nur tiefer als die Phantasie aus jenen Tiefen des eigenen Geistes, wo er im absoluten Geiste wurzelt.

Die Inspiration ist das zur Phantasie Hinzukommende, wodurch diese erst fruchtbar im höchsten Sinne wird; sie gehört nicht zu ihr, sondern setzt die höchste Steigerung der Phantasie als dasjenige voraus, worin allein sie zustande kommen und sich vollziehen kann. Eine allzubestimmte Autosuggestion ist der Inspira-

tion nicht günstig, weil sie die Einbildungskraft zu sehr präokkupiert und der Inspiration gleichsam den Weg verlegt; eine Autosuggestion minder bestimmter Art über Darstellungsmittel und Sujet ist dagegen unentbehrlich, um die Aufnahmefähigkeit der Einbildungskraft für die genaueren Spezialdaten der Inspiration empfänglich zu machen, wie ja auch der Seher durch Autosuggestion oder Fremdsuggestion erst auf die Fährte gesetzt werden muß, die er in seiner Ekstase verfolgen soll. Alles Kunstschöne führt zuletzt auf künstlerische Inspiration zurück, sei es unmittelbar in dem Künstler, der es produziert hat, sei es mittelbar in den Künstlern, aus deren Kunstwerken er direkt oder auf Umwegen die Bestandteile des seinigen nachahmend und kombinierend entlehnt hat.

Je tiefer der Künstler sich in seinen eigenen Geist versenkt, desto eher darf er hoffen, durch Inspiration aus der supraindividuellen Idee zu schöpfen, desto objektiver wird also sein Werk. Je bewußter er dagegen arbeitet, je weniger ihm sein Ich im ästhetischen Schein verschwindet, desto mehr machen sich bei seinem Auswählen, Nachahmen, Kombinieren, Idealisieren, Einbilden und Suggerieren seine individuellen Eigentümlichkeiten geltend, d. h. desto subjektiver wird sein Werk. Das Verschwinden des Ich im Objekt ist aber bei der Produktivität noch leichter als bei der ästhetischen Rezeptivität, weil die produktive Stimmung schon vor dem Bewußtwerden des Objekts besteht, und das Objekt ganz und gar eignes Produkt, nicht etwas von außen her Bestimmtes ist. Aber auch das Werk echter Inspiration ist nicht frei von Subjektivität, weder von ihren unerwünschten, aber untilgbaren Schlacken, noch von ihrem feinsten, nicht zu missenden Duft. Die Schlacken entspringen aus den Lückenbüßern, wo die schöpferische Gestaltung versagt hat und durch andere Mittel hat ersetzt werden müssen, der Duft der Subjektivität aus dem Durchgang der Inspiration durch die relativ unbewußten und bewußten Faktoren der Phantasie, aus den ins relativ Unbewußte zurückversenkten Errungenschaften des bewußten Lebens, aus den die Zeit, das Volk und den Einzelnen vorzugsweise bewegenden Partialideen, aus den herrschenden praktischen Idealen, Kunstidealen und Stilarten. Dies alles setzt die künstlerische Individualität im besten und edelsten Sinne zusammen, durch welche die Objektivität der Inspiration nicht gestört oder getrübt, sondern nur gefärbt und parfümiert wird; ihr feinster Hauch ist undefinierbar, weil er aus dem Gebiete des relativ Unbewußten stammt,

in dem Charakter, Temperament, Gedächtnis, Maximen und Tendenzen ihren Platz haben.

IX. Die unselbständigen formalschönen Künste und die unfreien Künste.

1. Die unselbständigen formalschönen Künste niederer Ordnung als Vorstufe der Kunst.

Das freie Kunstschöne beginnt erst auf der Konkretionsstufe des Individuellen, das unfreie auf der des passiv Zweckmäßigen; die formalschönen Künste niederer Ordnung bewegen sich auf den drei untersten Konkretionsstufen des sinnlich Angenehmen, mathematisch und dynamisch Gefälligen und auf dem des Lebendigen, und sind deshalb bloße Hilfsmittel oder Handlanger sowohl der unfreien als auch der freien Künste, ohne eine selbständige Bedeutung beanspruchen zu können. Da aber das Formalschöne der untersten Konkretionsstufen dem passiv Zweckmäßigen näher steht als dem individuell Schönen, so ist es begreiflich, daß diese unselbständigen Künste meist bei Gelegenheit der unfreien Künste abgehandelt werden, obwohl sie grundsätzlich eine besondere Stellung und Erörterung vor den unfreien und freien Künsten beanspruchen können. Sie sind sämtlich Künste des Wahrnehmungsscheins mit Ausschluß des poetischen Phantasiescheins und zerfallen deshalb, wie der Wahrnehmungsschein selbst (vgl. oben S. 12—14), in Künste des ruhenden Augenscheins, des Ohrenscheins und des bewegten Augenscheins (mit oder ohne Kombination mit denen des Ohrenscheins).

A. Künste des zeitlosen, ruhenden Augenscheins. Sie zerfallen in solche des reinen, d. h. von Schattierung und Farbe absehenden, Formenscheins und in solche des eigentlichen Augenscheins. Die ersteren können entweder zwei-dimensionalen Augenschein darbieten, wie z. B. die flächenhafte Ornamentik, der Ornamentstich und die achromatische Musterkunst, oder dreidimensionalen, wie die Architektonik zweckloser Monumentalbauten (Denksteine, Obelisken, architektonische Umrahmung von Standbildern) und die plastische Ornamentik, sofern sie nur unorganische oder mathematisch-entlebendigte organische Motive

benutzt. Die letzteren, d. h. die Künste des eigentlichen Augenscheins, können entweder achromatisch sein, wie z. B. die zeichnerische Nachahmung plastischer Ornamente mit modellierender Schattierung, oder chromatisch. Letztere können vorwiegend durch Zeichnung oder vorwiegend durch Farbe wirken; im ersteren Falle stehen sie wesentlich auf der Stufe des mathematisch Gefälligen und dient die Färbung nur dazu, die Unterscheidung der Formglieder zu erleichtern; im letzteren Falle wirkt die Koloristik für sich allein schon auf der Stufe des sinnlich Angenehmen.

B. Bloß zeitliche Künste der raumlosen Veränderung im Ohrenschein. Der Schall kann unartikuliert und ohne bestimmte Tonhöhe sein, so daß er nur Intensitäts- und Zeitunterschied bietet, so entsteht die Rhythmik der Schall- und Lärminstrumente, welche ebenso wie rhythmisches Klatschen und Schreien dem Tanze als Begleitung dienen kann, aber auch als Bestandteil in die Musik eingeht. Die Kunst der unartikulierten befestigten Tonhöhe wäre eine rein formalschöne, schlechthin ausdruckslose und inhaltlose Musik, die in solcher Selbständigkeit nicht existiert, trotzdem die formalistische Musikästhetik alle Musik unter diesen Begriff bringen will. Die Künste der artikulierten gleitenden Tonhöhe oder der formalschönen Sprache zerfallen in produktive und reproduktive, d. h. in Künste der wohlklingenden Sprachgestaltung in Prosa (euphonische Stilistik) und Vers (Versbaukunst), und in die Kunst des wohlklingenden Sprachvortrags (euphonische Deklamation). Die Kunst der artikulierten befestigten Tonhöhe endlich ist die formalschöne Gesangskunst, der bel canto, der zwar als Grundlage des ausdrucksvollen schönen Gesanges in erster Reihe beim Gesangschüler gepflegt werden muß und auch vom fertigen Gesangskünstler nie vernachlässigt werden darf, der aber doch nur als Vorstufe zu diesem ästhetische Berechtigung hat.

C. Raumzeitliche Künste der Bewegung. Die Künste des bewegten Augenscheins sind im freien Kunstschönen nur an lebendem Material möglich, als formalschöne Künste der Konkretionsstufen niederer Ordnung aber auch an totem, unorganischem Material. Die bewegten Kaleidoskopenbilder oder Chromatropen gehören ganz den Stufen des sinnlich Angenehmen und mathematisch Gefälligen an, und nur durch leihendes Hineintragen wird das Heranwälzen der sich vergrößernden Massen auch dynamisch aufgefaßt. Die schöne Wasserkunst kann sich der schönen Gar-

tenkunst oder Achitektur dienend eingliedern; sie gehört wesentlich der Stufe des dynamisch Gefälligen an und kann in die Modifikationen des Anmutigen und bei großen Massen auch des Erhabenen hinüberspielen. Wird durch elektrische Spektralbeleuchtung im Dunkeln die koloristische Wirkung hinzugefügt, so nähert sie sich der Feuerwerkskunst an und wird durch die Ablösung von der dunklen Umgebung selbständiger, aber auf Kosten eines Zurücksinkens auf die Stufe des sinnlich Angenehmen. Die schöne Feuerwerkskunst entfaltet ihre anmutigen und prächtigen Wirkungen in verhältnismäßig großer Selbständigkeit und kommt einer freien Kunst auch dadurch nahe, daß der Zuschauer nur die Lichteffekte als freischwebenden ästhetischen Schein sieht, und nicht die realen Materialien, an denen sie haften. Es käme nur darauf an, diese Kunst aus den für die Masse berechneten groben Reizwirkungen mehr auf die Stufe des mathematisch und dynamisch Gefälligen zu heben und die Modifikationen des Anmutigen und Erhabenen in ihr zur kontrastierenden Wirkung zu bringen.

Die formalschöne ausdrucklose Tanzkunst abstrahiert nicht nur von jedem mimischen Inhalt, sondern auch von dem Naturschönen der Tänzer; in ihr kommt aber zu der mathematischen und dynamischen Gefälligkeit der Gruppierungen, Stellungen, Bewegungen, Drehungen, Verschlingungen, Schwung- und Sprungbewegungen noch die lebendige Schönheit oder Bewegungsgrazie hinzu. Ebenso wie naturschöne Bewegungen können auch die des formalschönen Kunsttanzes durch das Stroboskop oder den Kinematographen fixiert und reproduziert werden. — Eine Kombination von bewegtem Augenschein und Ohrenschein zeigt der durch rhythmischen Schall begleitete formalschöne Tanz, sei es, daß die Tänzer selbst mit Kastagnetten oder Tambourins den Rhythmus markieren, sei es, daß es die Umstehenden mit diesen oder andern Lärminstrumenten, oder durch Klatschen, Schnalzen, Schreien, Pfeifen tun.

2. Die unfreien Künste.

Unfrei nenne ich diese schönen Künste im Gegensatz zu den selbstzwecklichen freien schönen Künsten; bisher wurden sie dienende oder unselbständige (Hegel), den Bedürfnissen dienende (Trahndorff), gebundene (Schleiermacher), nützliche (Krause), anhängende (Vischer), verzierende (von Kirchmann), unechte (Schasler) genannt. Die Kunstgeschichte hat ihnen einen großen Raum

zu widmen, nicht nur, weil sie kulturgeschichtlich von größter Wichtigkeit sind, sondern auch, weil in ihnen der Stil eine so große Rolle spielt, und sie deshalb kennzeichnend sind für die Epochen und Übergänge des Stils. Die Ästhetik hat hauptsächlich ihre Stellung im System klar zu stellen, kann sich aber auf ihre Details nicht einlassen, zumal das für sie Wesentliche schon auf den niederen Konkretionsstufen erörtert ist.

Der durchschlagende Unterschied zwischen freien und unfreien Künsten liegt darin, daß ersteren die Freiheit von jedem außerästhetischen Zweck, letzteren aber die Unfreiheit von oder Dienstbarkeit unter einem außerästhetischen Zwecke wesentlich ist, mag es nun ein reeller Gebrauchszweck oder ein bloß fingierter sein (wie bei einer Vase ohne Öffnung, einem Prunkofen ohne Heizraum, oder einem Freundschaftstempelchen). Aus diesem Grundunterschied folgen dann noch sechs sekundäre Unterschiede: 1. Das unfreie Kunstwerk ist eine Realität, von der erst der Beschauer den ästhetischen Schein abstrahieren muß, das freie dagegen ist bereits abgelöster ästhetischer Schein, und beide dienen ihrem Zwecke als das und durch das, was sie wesentlich sind. 2. Das unfreie Kunstwerk erweckt reale Gefühle, sofern es als Realität überhaupt Gefühle erweckt; das freie dagegen erweckt ästhetische Scheingefühle und kann zur Erregung realer Gefühle nur gemißbraucht werden. 3. Das unfreie Kunstwerk kann ästhetische Scheingefühle nur dann erwecken, wenn der Beschauer es von der Realität ablöst, und diese Scheingefühle konkurrieren dann mit den von ihm als Realität erweckten realen Gefühlen; beim freien Kunstwerk, sofern es als das genommen wird, was es sein soll, ist solche Gefühlskonkurrenz ausgeschlossen. 4. Das unfreie Kunstwerk kann als Realität einer andern Kunst Anlaß geben, seinen ästhetischen Schein abzulösen und zu fixieren (z. B. Architekturmalerei); das freie schneidet als ästhetischer Schein diese Möglichkeit ab und läßt nur die Vervielfältigung offen. 5. Beim unfreien Kunstwerk hat das Material einen Einfluß auf den Wert des Werkes als Realität, beim freien nicht, sondern nur sofern es die Darstellung des ästhetischen Scheines begünstigt. 6. Das unfreie Kunstwerk, sofern es aus Worten besteht (z. B. Predigt, Gerichtsrede, Parlamentsrede, politische oder soziale Volksrede, Lehrgedicht ist), muß auf realistische Wahrheit Anspruch machen, wenn es ernst genommen werden will; dem freien Kunstwerk ist die realistische Wahrheit gleichgültig und allein die idealistische wichtig.

Die bisherigen Ästhetiker ignorieren entweder den Unterschied der freien und unfreien Künste, oder erkennen ihn an; im ersteren Falle ordnen sie alle Künste in eine, im letzteren Falle in zwei Reihen. Die beiden Reihen der freien und unfreien Künste fließen in eine fortlaufende Reihe zusammen, in welcher freie und unfreie Kunstwerke auf gleichem Niveau bunt durcheinanderlaufen, wenn man nur auf die Meisterschaft der Ausführung und auf den von ihr abhängigen Marktpreis achtet. Denn ein Meisterstück der Goldschmiedekunst kann sehr wohl den Wert einer modernen Gemäldeausstellung übersteigen. Die beiden Reihen laufen dagegen völlig gesondert auf verschiedenem Niveau einher, wenn man darauf achtet, ob sie als Realität einem außerästhetischen Zwecke, oder als abgelöster ästhetischer Schein ästhetischer Selbstzweck sind, d. h. ob ihr idealer Gehalt in praktischen Zwecken oder reinen Ideen besteht. Beide Reihen nähern sich endlich scheinbar einander dadurch, daß die unfreien Kunstwerke mit wachsender Beimischung von Ornament einen wachsenden Bestandteil von freiem Kunstschönen in sich aufnehmen, die freien Kunstwerke mehr oder weniger in den Dienst praktischer Zwecke gestellt werden, sich also auch eine größere oder geringere Dienstbarkeit gefallen lassen müssen. Aber die hierdurch bewirkte Annäherung beider Reihen ist ein falscher Schein.

Bei dem Ornament findet nicht ein Übergreifen der unfreien Kunst in die freie statt, sondern eine Mischung von freiem und unfreiem Schönen zu einem Gesamtkunstwerk, das als Ganzes der unfreien, in seinen dekorativen Details der freien Kunst angehört. Dies ist kein Widerspruch, weil der Gesichtspunkt wechseln muß, damit das dekorative Detail als Bestandteil eines unfreien Kunstwerks oder als freies Kunstschöne erscheint; erst die unmögliche Vereinigung beider Gesichtspunkte enthielte einen Widerspruch. Die wachsende Beimischung solcher Ornamente erleichtert nur die Möglichkeit des Gesichtspunktwechsels, ohne die Unfreiheit des Kunstwerks als Ganzen irgendwie zu verringern (Ä. II, 784—787). Die relative Unfreiheit der zu praktischen Zwecken benutzten freien Kunstwerke läßt ebenso ihre wesentliche und prinzipielle Freiheit unvermindert und beruht ebenfalls auf einem Gesichtspunktwechsel. Während aber bei dem ornamentierten unfreien Kunstwerk beide Gesichtspunkte, die mit einander wechseln, innerhalb der ästhetischen Auffassung liegen, fällt hier nur der eine innerhalb, der andere außerhalb derselben. Die Kulturgeschichte ist der Befreiungsprozeß des Kunstschönen,

das zuerst ganz im Dienste religiöser, politischer und sozialer Zwecke steht, sich aber in demselben Maße von diesem emanzipiert, wie diese das Interesse an der Aufrechterhaltung solcher Dienstbarkeit verlieren. Sache des Künstlers ist es, das freie Kunstwerk so zu gestalten, daß die ihm aufgenötigte Dienstbarkeit zu praktischen Zwecken keine Spuren an ihm hinterläßt, sondern daß es solchen Mißbrauchs in ruhiger Selbstgewißheit zu spotten scheint; dann bleibt auch das Kunstwerk das, was es im Sinne des Meisters war, wenn längst die Dienstbarkeit aufgehört hat, welche die Auftraggeber im Sinne hatten.

Die Annäherung beider Reihen aneinander durch relative Freiheit in den unfreien und relative Unfreiheit in der Verwendung der freien Kunstwerke ist also ein falscher Schein, und es bleibt dabei, daß beide Reihen auf verschiedenem Niveau übereinander herlaufen, wenn man sie ihrem idealen Inhalt nach betrachtet, aber in eine bunt gemischte Reihe zusammenfließen, wenn man die Kunstwerke unter Abstraktion vom Inhalt bloß auf die Meisterschaft der Ausführung und ihren dadurch bedingten Marktwert betrachtet (T. 198—211).

A. Die unfreien Künste der Wahrnehmung.

Bei der Gliederung der unfreien Künste ist bereits der Hauptunterschied von Wahrnehmungsschein und reproduktivem Phantasieschein vorangestellt, während bei den unselbständigen formalschönen Künsten das zweite Glied noch fehlte. Der Wahrnehmungsschein selbst hat hier wie dort die gleiche Gliederung in bloß räumliche Künste des ruhenden Augenscheins, bloß zeitliche Künste der raumlosen Veränderung im Ohrenschein und die raumzeitlichen Künste der Bewegung. Von diesen drei Gruppen fällt jedoch die zweite fort, weil der Ohrenschein nur freien realitätslosen Schein produziert, aber weder Objekte, wie der Augenschein, noch Gedanken und Vorstellungen, wie die Sprache, liefert, also auch nur freie Kunstwerke hervorbringen kann (Ä. II, 612). Es bleibt also nur die erste und dritte Gruppe übrig. Von diesen zerfällt die erste, d. h. die unfreien bloß räumlichen Künste des ruhenden Augenscheins oder das Kunstgewerbe in α. die Tektonik, β. die Garten- und Forstkunst und γ. die Kosmetik.

α) Die Tektonik, oder die Kunst der Geräte und Bauten, gliedert sich nach dem benutzten Material in eine Menge Zweige, deren mehrere bei größeren Geräten zusammenwirken können. Der wichtigste Teil der Tektonik ist die Baukunst oder Archi-

tektonik, nicht nur, weil bei ihr die meisten Einzelzweige der Tektonik zusammenwirken und sie die räumlich größten tektonischen Kunstwerke hervorbringt, sondern noch mehr darum, weil sie die kulturgeschichtlich wichtigste, für die kunstgeschichtlichen Stilarten maßgebendste ist und zugleich den höchsten und idealsten außerästhetischen Zwecken dient (Tempel, Kirchen, Fürstenschlösser, Justizpaläste, Verwaltungsgebäude, Parlamentshäuser, Rathäuser, Bahnhöfe, Ausstellungsgebäude, Theater, Museen usw.). Die Kunstgeschichte und Ästhetik haben deshalb immer der Baukunst eine sorgsame Beachtung geschenkt und ihren Wert mit Recht hoch veranschlagt.

Solange die übrigen unfreien Künste in der Ästhetik noch gar keine Beachtung fanden, mußte die Baukunst in eine Reihe mit den allein beachteten freien Künsten gestellt werden. Solange die unfreien Künste noch in sehr abschätziger Weise beurteilt und in ihrer Bedeutung verkannt wurden, war es kein Wunder, daß man Bedenken trug, die edle Baukunst unter diese einzureihen und sie lieber in die Reihe der freien Künste stellte, um sie nicht in unbilliger Weise herabzusetzen. Seitdem die kunstgeschichtliche und ästhetische Bedeutung aller unfreien Künste die gebührende Anerkennung gefunden hat, ist dieser Beweggrund hinfällig geworden, und es würde nichts im Wege stehen, die Baukunst als die höchste der unfreien Künste, statt als die unterste der freien dem System der Künste einzugliedern. Aber das Beharrungsvermögen der Gewohnheit sträubt sich noch dagegen. Alle Ästhetiker erkennen an, daß die Bauwerke Realitäten sind, die praktischen, außerästhetischen Zwecken dienen, deren konstruktive Schönheit direkt, und deren dekorative Schönheit indirekt oder symbolisch von dem außerästhetischen Zwecke abhängig ist, entziehen sich aber sophistisch der Konsequenz dieser Zugeständnisse und reihen die Baukunst (entweder ganz, oder in ihren höheren kirchlichen oder profan-öffentlichen Werken) in die freien Künste ein (T. 211—213, Ä. I, 461—474).

Wer an dieser Gewohnheit festhalten will, hat fortan nachzuweisen, daß den Bauwerken die vorher angeführten Merkmale der unfreien Kunstwerke nicht zukommen, oder daß diese Merkmale falsch angegeben sind und durch andre ersetzt werden müssen. Wer das nicht vermag, kann sich der logischen Konsequenz nicht entziehen, daß die Baukunst eine unfreie Kunst ist. Ob die Zwecke höherer oder niederer Art sind, kann für diese Frage keinen Unterschied machen, solange sie außerästhetisch

sind und die ästhetische Selbstzwecklichkeit des Werks aufheben (T. 202). Darum ist es ebenso unmöglich, zwischen profaner und kirchlicher, privater und öffentlicher Architektur die Grenze der unfreien und freien Künste zu ziehen, wie zwischen den übrigen Zweigen der Tektonik und der Architektur. Die unschöne Baukunst, die bloß dem Bedürfnis dient, gehört zu den bloß technischen Künsten, die außerhalb des Schönen überhaupt stehen; die schönen unfreien Künste und die schönen freien Künste stehen aber beide innerhalb des Schönen und deshalb kann die Grenzlinie zwischen ihnen niemals mit Hilfe der Unterscheidung zwischen bloß technischen, unschönen Künsten und schönen Künsten gezogen werden.

Die Architektur gehört darum, weil sie gleich der Plastik dreidimensionale Werke schafft, noch keineswegs zu den freien bildenden Künsten; denn sonst müßten auch die übrigen Zweige der Tektonik, z. B. Tischlerei oder Töpferei zu den freien bildenden Künsten gehören. Die Baukunst ist keine Bildkunst, weil sie kein Bild, keinen ästhetischen Schein einer Realität liefert, sondern die Sache selbst, d. h. eine Realität, deren ästhetischer Schein erst durch den Beschauer oder durch andere Künste (Architekturmalerei) von ihr abgelöst werden muß, die aber als Realität durch edleres Material einen erhöhten Wert erhält. Auch bei Bauwerken vergangener Kulturepochen, deren Gebrauchszweck erloschen ist, muß derselbe doch erkennbar sein als Prinzip der Konstruktion; bei solchen Bauwerken mit abgestorbenem Zweck schadet dann aber auch der Zustand des Verfalls nicht, sondern erleichtert die Ablösung des ästhetischen Scheins und erhöht die elegische Stimmung.

Die Tektonik steht wesentlich auf der Konkretionsstufe des passiv Zweckmäßigen, schließt aber einerseits die drei niederen Konkretionsstufen in sich ein und deutet andrerseits symbolisch auf die mit ihren außerästhetischen Zwecken verknüpften Ideen hinaus. Das sinnlich Angenehme der Geräte und Bauten liegt teils in der Beschaffenheit ihres Materials, teils in ihrer Farbigkeit, die lange unterschätzt wurde, jetzt aber eher überschätzt wird. Denn wenn auch die Farbigkeit einerseits die Auffassung der mathematisch gefälligen Formglieder erleichtern, andrerseits symbolisch wirken kann, so liegt doch ihre Hauptwirkung im sinnlich Angenehmen, das doch immer erst eine Vorstufe des Schönen darstellt. Das mathematisch Gefällige bildet den Grundstock der formalen Schönheit im tektonischen Kunst-

werk. Es kann den Mangel des sinnlich Angenehmen und des dynamisch Gefälligen ersetzen (z. B. in farblos gemusterten Geweben); wo aber beide vorhanden sind, bindet es sie durch seine Mittelstellung zur formalen Schönheit zusammen. Das dynamisch Gefällige tritt um so mehr hervor, je größer das Werk und je schwerer sein Material wird; es überwiegt bei der Außenansicht, während sich bei der Innenansicht bereits zu gebieterisch der Gesichtspunkt der konstruktiven Zweckmäßigkeit in den Vordergrund drängt.

Erst mit dem passiv Zweckmäßigen beginnt die inhaltliche, konstruktive Schönheit des Werkes im Gegensatz zur formalen; nur die erstere, nicht die letztere, entspricht ihrem Daseinszweck. Darum sind alle Versuche verfehlt, die schöne Tektonik auf formale Schönheit statt auf konstruktive Zweckmäßigkeit zu gründen. Der außerästhetische Zweck muß die Konstruktion bis ins kleinste Detail durchdringen und beherrschen und überall sinnlich erkennbar sein, wenn die Konstruktion nicht bloß technisch zweckmäßig sein, sondern auch auf den Beschauer schön wirken soll. Die Symbolisierung endlich (vgl. oben S. 65) kann teils schon in die Konstruktion des Grundrisses (Kreuzkirchen) eindringen oder die Wahl des technischen Baustils (himmelanstrebende Spitzbogenpfeiler) und die Bevorzugung bestimmter Möglichkeiten unter den mathematisch gefälligen beeinflussen; hauptsächlich aber wird sie sich im Ornament und den dekorativen Zutaten behaglich breit machen. Sie kann dabei teils luxurierende Farben- und Formensymbolik der niederen Stufen treiben, teils Motive aus den Stufen des Lebendigen, Gattungsmäßigen und Individuellen vorwegnehmen und in architektonisch stilisierter Weise (d. h. unter teilweiser Zurückschraubung auf die Stufe des mathematisch Gefälligen) verwerten, teils auch Anleihen bei der Plastik und Malerei machen, immer mit Rücksicht auf den Ideenkreis, der mit dem außerästhetischen Grundzweck des Gebäudes zusammenhängt.[1])

β) Die Garten- und Forstkunst bietet naturschöne Wirklichkeit. Sie idealisiert die vorhandene Naturschönheit durch Umgestaltung des Geländes, Herstellung von Teichen und Wasserläufen, Verbesserung der Bodenfruchtbarkeit, Bepflanzung; sie kombiniert die auf viele Standorte und Himmelsstriche verteilten

---

[1]) Über die Stellung der unfreien Künste im allgemeinen und der Baukunst im besonderen im System der Künste bei den früheren Ästhetikern vgl. Ä. I, 461—484.

Naturschönheiten, bringt sie in eine harmonische und doch an Kontrasten und Abwechselung reiche Anordnung und richtet es so ein, daß der Beschauer beim Verfolgen der Wege eine zusammenhängende Folge von Stimmungslandschaften oder eine Symphonie von ausgewählten Naturschönheiten empfängt. Garten und Park sollen aber nicht bloß ästhetische Eindrücke bieten, sondern reelle Erholung, Erfrischung, Nervenstärkung und Gemütsberuhigung, d. h. außerästhetische Reizwirkungen, die zum Teil durch Geruch und Gemeingefühl vermittelt sind. Sie müssen ferner auf die besonderen Wünsche und Neigungen des Besitzers, seiner Familie und seiner Gäste Rücksicht nehmen, sich mit der Architektur des Wohnhauses und der Lusthäuschen zu einem harmonischen Gesamtbilde zusammenschließen und den verschiedenartigsten Bedürfnissen in ihren verschiedenen, dem Hause näher oder ferner belegenen Teilen Rechnung tragen. Die Produkte der Baukunst und Gartenkunst können verschmelzen, weil sie beide Realitäten sind, wenngleich die ersteren reine Artefakte, die letzteren künstlich modifizierte Naturerzeugnisse sind.

γ) Die Kosmetik hat ebenso den Menschen zum Gegenstand, wie die Gartenkunst die unorganische und pflanzliche Natur und die Tektonik totes Material. Sie zerfällt in Bekleidungskunst, Frisierkunst und Kosmetik im engeren Sinne. Die Bekleidungskunst geht einerseits auf formale Schönheit teils im Schnitt und Faltenwurf, in der Drapierung und Farbenzusammenstellung, teils auf geschicktes Zurgeltungbringen der verhüllten lebendigen, gattungsmäßigen und individuellen Naturschönheit des Menschen, teils auf Verhüllung und Ersatz ihrer Mängel. Andrerseits ist sie das Gebiet einer charakteristischen Schönheit, insofern sich teils die kulturgeschichtliche Schönheit verschiedener Zeitkostüme, Nationaltrachten und ständischen Kleidungsunterschiede, teils die Angemessenheit der individuellen Tracht an die Bedürfnisse, Beschäftigungen, Neigungen und Eigentümlichkeiten ihres Trägers entfaltet. Die kulturgeschichtliche und kunstgeschichtliche Bedeutung des Kostüms einschließlich der Haartracht kann gar nicht hoch genug veranschlagt werden, und ist neben der Baukunst das beste Charakteristikon der verschiedenen Stile.

Die Kosmetik im engeren Sinne ist teils als hygienische Kosmetik (Haut-, Haar- und Körperpflege) Beförderungsmittel der menschlichen Naturschönheit, teils als künstliche Kosmetik Verschleierung ihrer Mängel (Ersatz für fehlende Haare, Zähne,

Augen, plastische Chirurgie). Sie wird zur Verirrung, wo sie das von Natur minder Schöne durch ein Unschönes (z. B. schlechter Teint durch Puder und Schminke) ersetzen will, wie wenn der Gärtner seine Blumen farbig anstriche. Diese Art der Kosmetik ist nur berechtigt, wo sie in den Dienst einer freien Kunst, der Mimik, tritt und die Aufgabe erhält, das von der Natur Gegebene in einen bestimmten ästhetischen Schein umzuwandeln, d. h. kosmetische „Masken" hervorzubringen. Was aber auf die Bühne hingehört, paßt darum noch nicht ins Leben, wo der Mensch seine eigne Persönlichkeit darstellen, nicht aber als maskierter eine bestimmte Rolle spielen soll. —

Die andre noch übrigbleibende Gruppe der unfreien Wahrnehmungskünste, die raumzeitlichen Künste der Bewegung, gliedern sich in solche des bewegten Augenscheins und in solche des kombinierten Augen- und Ohrenscheins.

Die Künste des bewegten Augenscheins zerfallen in unrhythmische und rhythmische Bewegungskünste, die ersteren wiederum in Bewegungsspiele, Sport und Gymnastik, die letzteren in den gymnastischen und den geselligen Tanz. Die Bewegungsspiele dienen der Gesundheit, der Befriedigung des Bewegungsbedürfnisses und der Geselligkeit dadurch, daß sie dem Wettbewerb der Teilnehmer konventionell-fiktive Zwecke setzen. Der Sport dagegen hat außer der Pflege der Gesundheit und der Befriedigung des Bewegungstriebes auch noch den realen Zweck, nützliche Fertigkeiten zu erwerben, die Verkehrsmittel zu verbessern und die Tierzucht zu heben; der Wettbewerb kann dabei hinzutreten, kann aber auch fehlen. Die Bewegungsspiele sind selten, der Sport meistens durch seine realen Zwecke rhythmisch gegliedert; aber beide verzichten auf Rhythmik, die bloß der formalen Schönheit dient, außer wo sie schon auf dem Übergange zum Tanze sind (Eistanz, Reitquadrille, Schauschwimmen). Die niedere Gymnastik oder das Turnen dient dem realen Zweck, alle Körpermuskeln gleichmäßig auszubilden und die Herrschaft des Willens über den Körper zu vervollkommnen; die höhere Gymnastik ist ein Berufszweig und wird nur selten von Dilettanten aus Ehrgeiz und Eitelkeit nachgeahmt. Wo sie mit Musikbegleitung ausgeübt wird und sich der Rhythmik dieser anpaßt, geht sie bereits in den gymnastischen Tanz über (Tanz auf dem Seil oder Pferde, Lufttanz am Draht oder am Trapez).

Der gymnastische Tanz benutzt die formalschönen rhythmisierten Tanzbewegungen, um durch Kraft und Geschicklichkeit zu

glänzen, der gesellige Tanz, um die individuelle kosmetische und natürliche Schönheit und Bewegungsgrazie möglichst vorteilhaft zur Schau zu stellen. Der gymnastische Tanz bleibt beim Verfall des Balletts, der formalschöne gesellige Tanz beim Verfall der charakteristisch schönen ausdrucksvollen Nationaltänze übrig, bis endlich auch das formalschöne Element in beiden verloren geht im Parforcetanz einerseits und in wüster Wildheit und blasierter Schlaffheit andrerseits. Der Niedergang des Balletts als Kunstform ist aber ebenso bedauerlich wie die Entartung des geselligen Tanzes, der die Jugend beiderlei Geschlechts zusammenführt und doch die Schwierigkeit mündlicher Unterhaltung erspart oder wenigstens erleichtert.

Die Kunst des kombinierten Augen- und Ohrenscheins ist die schöne Lebenskunst oder die Kunst der ästhetischen Selbstdarstellung für die Wahrnehmung anderer, die den realen Zweck hat, den sie Ausübenden zu einem wohlgefälligen und beliebten Mitgliede der menschlichen Gesellschaft zu machen. Wer die Herzen anderer zu gewinnen versteht, der hat es leicht, sie zu lenken. Die Lebenskunst ist aber nur teilweise schöne Lebenskunst, und dieser Teil zerfällt wieder in solche, die durch inhaltvolle Rede, und solche, die durch bloßen Wahrnehmungsschein wirkt. Die auf den Wahrnehmungsschein beschränkte ästhetische Selbstdarstellung sucht die angeborene Naturschönheit in das beste Licht zu rücken, in jeder Lebenslage und bei Erfüllung jeder Aufgabe möglichst viel Bewegungsgrazie zu entfalten, im allgemeinen und für gewöhnlich sich zurückzuhalten, den geeigneten Augenblick zum Hervortreten aber auch mit Geistesgegenwart zu benutzen, sich geschmackvoll und passend zu kleiden und die vom eigenen Willen abhängige Umgebung zu einem treuen Spiegel des eigenen Geschmacks zu machen. Von den unselbständigen formalschönen Künsten des Ohrenscheins nimmt sie die Künste der wohlklingenden Sprachgestaltung und des wohllautenden Sprachvortrags, sowie bei etwaigem Gesange den bel canto in ihren Dienst, um dem naturschönen Stimmklang, der namentlich als sekundärer Sexualcharakter sehr wichtig ist, die günstigste Gelegenheit zur Entfaltung zu bieten. Von den Künsten des ruhenden Augenscheins verwendet sie besonders die Kosmetik im weitesten Sinne, von denen des bewegten Augenscheins alle, sofern sie nicht der Würde der Stellung oder der persönlichen Erscheinung Eintrag tun. Außerdem benutzt sie die Gebärdenmimik und Sprachmimik, um den eigenen seelischen

Gehalt in Wahrnehmungsschein umzusetzen, da eine ausdrucksvolle Gebärde oder ein ausdrucksvoll gesprochenes Wort im rechten Augenblick den tiefsten Eindruck machen und den andern zugunsten des Redenden umstimmen kann. Immer aber muß alle ästhetische Selbstdarstellung unwillkürlich aus der Naturanlage oder aus der wieder zur zweiten Natur gewordenen Gewohnheit stammen; wo sie aus bewußter Reflexion entspringt, wirkt sie gesucht, erkünstelt, affektiert und manieriert, und verfehlt um so mehr ihren Zweck, je genauer sie in die Bestimmung der kleinsten Einzelheiten eindringt.

B. Die unfreien Künste der reproduktiven Phantasie oder die unfreien Künste der Rede.

a) Die Künste der Rede mit theoretischem Zweck sind die Didaktik und die Disputierkunst. Die Didaktik gehört, wo sie auf Förderung des Schülers abzielt, zur Pädagogik, wo es sich um Darlegung und Beweisführung handelt, zur wissenschaftlichen Methodologie; wo sie in Versen und mit Bilderreichtum arbeitet, wird sie mit Unrecht zur Poesie gerechnet. In der Ästhetik ist nur diejenige Didaktik, welche zunächst auf die reproduktive Phantasie und durch diese erst auf den Verstand wirkt, zu berücksichtigen; aber auch sie ist um ihres realen Zwecks willen eine unfreie Kunst, obwohl sie sich gleicher Mittel und Formen bedient wie die Poesie. Die ästhetische Didaktik ist dreimal von Wichtigkeit, in der Völkerkindheit, in der Kindheit jedes Einzelnen und bei der Popularisierung der wissenschaftlichen Ergebnisse. — Die Disputierkunst benutzt namentlich die Formen der Ironie, des Witzes und der Satire, um die Blößen des Gegners anschaulich aufzudecken, insbesondre dann, wenn es ihr weniger um sachliche Aufklärung als um persönliche Scheinsiege zu tun ist. Auch das Epigramm ist oft nur ein konzentriertes Disputierkunstwerk. Beide wenden sich durch die Phantasie letzten Endes an den Verstand.

b) Die Künste der Rede zum Zweck der Gemütsanregung dagegen suchen durch die Phantasie die realen Gefühle zu erwecken. Sie zerfallen in Predigtkunst, Festredekunst und Lobredekunst. Die erstere ist, abgesehen von ihren didaktischen Bestandteilen, wesentlich Erbauungskunst zur Erregung gefühlsmäßiger Andacht, leitet aber auch schon zur Bußpredigt hinüber. Die Festreden knüpfen an politische, soziale, ökonomische, technische, Vereins- und Familien-Feste an, um ihnen eine gemütvolle

Weihe zu geben; ihr Ausklang ist die Tischrede. Die Lobrede bezieht sich meist auf Verstorbene bei der Leichenfeier oder an Gedenktagen und sucht die Gefühle der Bewunderung, Pietät, Dankbarkeit und Nacheiferung zu erwecken. Sie alle verfolgen also außerästhetische Zwecke durch Vermittelung einer sprachlichen Anregung der reproduktiven Phantasie. Die Erregung ästhetischer Scheingefühle mit einzumengen (z. B. durch ein poetisches Lebensbild oder poetische Verherrlichung) ist bereits eine Mischung freier und unfreier Kunst, und ebenso unerfreulich für den feineren ästhetischen Geschmack wie bedenklich in ihren praktischen Wirkungen; denn der Hörer wirft leicht die realen Gefühle ganz beiseite, wenn er merkt, daß er mit ästhetischen Scheingefühlen auskommt und eigentlich auch nur zu solchen Anlaß gegeben ist.

c) Die Künste der Rede zum Zweck der Willenslenkung oder die praktische Beredsamkeit. Die Predigt fällt hierunter als Bußpredigt, Aufruf zur Wohltätigkeit oder zum heiligen Kriege. Die politische und gerichtliche Rhetorik war im Altertum und ist bei den romanischen Völkern noch heute zum großen Teil Überredungskunst durch Vermittelung der Phantasie; mit fortschreitender Verstandesbildung sind die Parlaments- und meisten Gerichtsreden nüchterne Deduktionen und Disputationen geworden, die zu überzeugen versuchen, während die Überredungskunst sich in die politischen Agitationsreden geflüchtet hat und zum Teil auch noch die Geschworenen zum Ziel nimmt. Die Rechts-, Staats- und Wirtschaftsverhältnisse sind zu verwickelt geworden, um bei dem einigermaßen Gebildeten noch mit Hilfe der Phantasie den Verstand überreden zu können.

d) Die Kunst der Rede als Bestandteil der schönen Lebenskunst stellt die drei vorgenannten Zweige der Redekunst in ihren Dienst. Sie benutzt jede passende Gelegenheit, um zu belehren, Irrtümer zu erschüttern, zu stärken, zu erheben, zu trösten, anzuspornen und den Willen andrer zum Guten und Edlen zu lenken; sie stärkt aber auch die eigene Stellung in der Gesellschaft durch ihre Macht, die Herzen zu gewinnen und zu lenken. Wo sie in den Dienst des Bösen tritt, wird sie zur sophistischen Verführungskunst, und diese Gefahr wird ihr nicht bloß durch Egoismus, Eitelkeit und leichte Erfolge nahegelegt, sondern auch durch die Verwechselung ästhetischer Scheingefühle mit realen Gefühlen. Wo sie aber im Dienste und unter der Kontrolle einer gefesteten sittlichen Gesinnung steht, da ist sie

nicht bloß zulässig, sondern ethisch gefordert als höchste Blüte der Geschmacksmoral. Die ästhetische Selbstdarstellung ist die Idealisierung des Naturschönen an der eignen Person und des an ihr haftenden Zubehörs von kulturgeschichtlich Schönem; die schöne Lebensgestaltung geht darüber noch hinaus durch Idealisierung des geschichtlich Schönen in der eigenen Lebensführung, und ist so die höchste Einheit aller unfreien Künste der Wahrnehmung und Phantasie. Sie stellt sogar die freien Künste als Schmuck des Lebens durch Mäcenatentum und dilettantische Kunstübung in ihren Dienst, ähnlich wie die unfreie Tektonik die freie Plastik; aber sie wird dadurch noch nicht etwa zur letzten Einheit der unfreien und freien Künste, sondern hat die letztere nur als einen Zierat an sich, wie der Tempelgiebel die Skulpturen.

X. Die einfachen freien Künste.

Vorbemerkuug über die Gliederung der freien Künste.

Die Einteilung der freien Künste muß einerseits die unfreien Künste erledigt hinter sich haben, weil sie durch jede Einmischung solcher gestört würde; andrerseits muß sie sich zunächst auf die einfachen freien Künste beschränken und die höchste derselben, die Poesie, erledigt haben, ehe sie zu den zusammengesetzten übergehen kann, die, obzwar geschichtlich oft die früheren, doch dem Begriff nach jene voraussetzen. Dialektische Schablone und Vorliebe für Zwei-, Drei- oder Vierteilung muß der inneren Nötigung der Sache weichen. Vieldeutige abstrakte Begriffe, wie real und ideal, subjektiv und objektiv sind möglichst zu vermeiden und in jedem Falle die konkreteren Bestimmungen einzusetzen. Keine einfache freie Kunst darf bloß anhangsweise bei einer andern behandelt werden (z. B. die Mimik bei der Dramatik), sondern jede muß ihren eigenen Platz erhalten. Unterarten einer Kunst dürfen nicht mit eigenen Kunstgattungen koordiniert, eine Kunst von höherer Würde und Gliederung (wie z. B. die Poesie) nicht mit Künsten geringerer Bedeutung auf eine Stufe gestellt werden. Die Gliederung des ästhetischen Scheins allein kann die in der Sache selbst begründete Gliederung der Künste geben.

Die Gliederung des ästhetischen Scheins liefert nun zunächst die Haupteinteilung in Wahrnehmungsschein und Phantasieschein (die sich wie Reales und Ideales zueinander verhalten). Demnach haben wir als Grundlage die Zweiteilung in die Wahrnehmungskünste und die Phantasiekunst, wodurch der Poesie die ihr gebührende ideale Würde als Kunst höherer Potenz gesichert wird. Innerhalb jeder dieser beiden Hauptglieder ergeben sich dann drei Unterglieder, durch welche ein Parallelismus der realen und idealen Reihe hergestellt wird. Diese drei Unterglieder entsprechen bei den Wahrnehmungskünsten dem durch Gesicht, Gehör und die Verbindung beider vermittelten ästhetischen Schein, oder der Ruhe, Veränderung und Bewegung, oder der Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Raumzeitlichkeit, bei den Unterarten der Poesie wenigstens dem Übergewicht der betreffenden Elemente, bei beiden Reihen endlich dem Übergewicht der Anschauung, der Empfindung und dem Gleichgewicht beider, oder dem Objektiven, Subjektiven und Subjektiv-Objektiven. Die objektive Anschauung allein gibt unmittelbar den ruhenden äußerlichen Tatbestand einer augenblicklichen Situation; die subjektive Empfindung zeigt den zeitlichen Wechsel innerlichen Erlebens; das Gleichgewicht beider aber wird nur da gefunden, wo die raumzeitliche Bewegung als lebendige Veräußerlichung des inneren Trieblebens, d. h. als Willensbetätigung erscheint. Die Epik entspricht in ihrer plastisch-koloristischen Anschaulichkeit und Objektivität der bildenden Kunst, die eigentlich zum Singen bestimmte Lyrik der Musik und die zum Spielen bestimmte Dramatik der Mimik.[1])

A. Die Künste des Wahrnehmungsscheins.

1. Die bloß räumlichen Künste der zeitlosen Ruhe, vermittelt durch Gesichtswahrnehmung, oder die bildenden Künste.

a) Die Kunst des reinen Formenscheins oder die Plastik.

Da es nicht gestattet ist, Statuen, die nicht eigner Besitz sind, zu betasten, und da der durchs Material bedingte Stil nicht
und der Wärmekapazität,
ıtigkeit, der Lichtreflexion

r bisherigen Ästhetik vgl. Ä. I,

und Färbung abhängig ist, so ist der Formenschein nicht auf die Vermittelung durch den Tastsinn, sondern auf die durch den Gesichtssinn gebaut. Trotzdem abstrahiert er von der Farbe, sofern sie naturtreu sein will, weil die Farbe als solche mit dem Formenschein nichts zu tun hat. Während die zweidimensionale Gesichtswahrnehmung den zweidimensionalen malerischen Augenschein fertig darbietet, muß der dreidimensionale plastische Formenschein aus ihr erst durch unbewußte Verstandesoperationen konstruiert werden. Die Dreidimensionalität der Statue geht so wie so in der zweidimensionalen Gesichtswahrnehmung unter, um als dreidimensionaler Formenschein wieder zu erstehen. Darum steht das plastische Sehen dem praktischen Sehen näher als das malerische, das erst durch Abstraktion von den gewohnten unbewußten Verstandesoperationen erworben werden muß, und deshalb ist auch die Plastik die geschichtlich früher auftretende Kunst. Der volle malerische Augenschein steht dem gegebenen Naturschönen näher als der plastische Formenschein, der von Schattierung und Farbe abstrahiert, dafür aber die Körperlichkeit verstandesmäßig nach Anleitung der Sinne rekonstruiert. Von allen Künsten ist die Plastik die der Naturwirklichkeit am fernsten stehende, abstrakteste und realistisch unwahrste, was natürlich kein Vorwurf sein kann, nachdem die realistische Wahrheit als ästhetisch gleichgültig nachgewiesen ist.

Das Streben nach naturtreuer Färbung der Bildwerke zeigt sich auf zwei Stufen: in der Kindheit der Kunst und in ihrem Verfall. Auf der archaistischen Vorstufe der Kunst werden die Holzbildsäulen der Götter mit Deckfarben bemalt, um die Struktur des Holzes zu verdecken; von malerischer Naturtreue kann hier schon deshalb nicht die Rede sein, weil die Maltechnik noch zu primitiv ist. Die kultische Gebundenheit zwingt die Künstler, auch beim Übergang zu steinernem Material die Bemalung zunächst festzuhalten; mit dem weißen Marmor treten jedoch vielfach Lasurfarben an Stelle der früheren Deckfarben, und diese Lasuren werden immer zarter. Die polylithe Technik, die Goldelfenbeintechnik und die Erzbildnerei emanzipieren sich immer mehr von der Farbe; die Ausbildung der Malerei zur selbständigen Kunst lehrt den Unterschied von Formenschein und Augenschein empfinden. Wo die Einritzung der Pupille auftritt, liegt der Beweis vor, daß selbst im Auge die Bemalung verschwunden ist. Die Renaissance ersparte sich durch ein Mißverständnis diesen ganzen

Emanzipationskampf von der Farbe, den die griechisch-römische Plastik siegreich gegen die Traditionen des Kultus durchgeführt hatte; denn sie lernte nur Statuen der Alten kennen, an denen die Farben chemisch zerstört waren. Die fetischistische Heiligenanbetung des mittelalterlichen Katholizismus dagegen war auf die kindliche Archaistik der bemalten Holzpuppen zurückgesunken. Den Verfall der Kunst in unkünstlerisches Spielwerk und in stoffliche Reize zeigen die bunten Porzellan- und Biskuitfiguren und die Wachsfiguren.

Berechtigt ist die Tönung und Färbung der Statuen nur so weit, als jede Absicht auf Naturtreue ausgeschlossen ist und beide nur der leichteren Auffassung und Unterscheidung der Formglieder dienen. So können z. B. Fleisch, Haare, Gewandung, Geräte, Anlehnungskörper und Standort, bei Reliefs auch Figuren und Hintergrund verschieden getönt und gefärbt sein. Die Unterschiede dürfen um so kräftiger und die Annäherung an die Naturfarben um so größer sein, je mehr durch Standort und Entfernung die Formauffassung erschwert, und je sicherer durch kolossale Größe oder miniaturartige Kleinheit der Verwechselung des ästhetischen Scheins mit der Naturwirklichkeit vorgebeugt ist. Wo einmal Farben benutzt sind, muß auch auf Farbenharmonie, d. h. auf formale Schönheit ihrer Zusammenstellung Rücksicht genommen werden. Es gibt nur einen plastischen Formenschein, der seiner Natur nach immer achromatisch ist; von irgendwelchen Farbenunterschieden der Natur gegen ihre Umgebung muß auch bei den sogenannten farblosen Statuen doch abstrahiert werden, und der Grad der Abstraktion wird nur bei absichtlich gefärbten etwas größer. Der Nachteil dieser verstärkten Abstraktionsnötigung wird aber bei passend gefärbten Statuen durch den Vorteil erleichterter Auffassung überwogen. So wenig eine Rötelzeichnung oder eine Planzeichnung mit verschiedenen Farben einen Übergang der Zeichnung in Malerei darstellt, ebensowenig eine richtig gefärbte Statue einen Übergang der Plastik in Malerei.

Lebende Bilder sind künstlerische Arrangements von Naturschönem und kulturgeschichtlich Schönem, aber nicht etwa plastische Gruppen. Wenn es gelänge, Leichen durch eine eingespritzte Konservationsflüssigkeit so sehr den Schein des Lebens zu erhalten, daß ihre Haut frisch bliebe und sie in schöne Stellungen zu bringen wären, so gäbe das künstliche Konservationen des abgestorbenen Naturschönen, ähnlich wie ausgestopfte Tiere. Aber Kunstwerke

wären das nicht, weil in ihnen kein ästhetischer Schein von der Wirklichkeit abgelöst wäre. Gelänge es, ein künstliches Material zu finden, das bemalt noch besser als Wachs den Fleischton wiederzugeben vermöchte, so würden die daraus hergestellten lebensgroßen Figuren noch unkünstlerischer sein als Wachsfiguren, die am erträglichsten grade in plumper und roher Ausführung sind. Jeder Versuch, den plastischen Formenschein und malerischen Augenschein zu vereinigen, fällt aus den Grenzen des ästhetischen Scheins überhaupt heraus und bietet eine Nachäffung des Lebens, die im Widerspruch mit ihrer Leblosigkeit widerwärtig, unheimlich oder gar grauenhaft wirkt. In dieser Tatsache liegt die beredteste Kritik alles Strebens nach realistischer Wahrheit. Das bestnachgeahmte Menschengebilde würde ästhetisch nur dann erträglich werden, wenn es sich zugleich durch graziöse Bewegung als lebendig erwiese, d. h. als ein künstlich geschaffenes Naturschönes aus den Grenzen der bildenden Kunst in die der Mimik hinüberführte.

Wie es in der Malerei einen Zweig des unvollständigen, abstrakten, nämlich von der Farbe abstrahierenden Augenscheins gibt, so gibt es auch in der Plastik einen Zweig des unvollständigen Formenscheins. Aber dieser kann nicht mehr durch Abstraktion von der Farbe entstehen, weil diese ja auch bei dem vollen und ganzen Formenschein bloß ein unwesentliches Hilfsmittel der Auffassung ist, sondern nur noch durch Abstraktion von der Gleichberechtigung der Tiefendimension mit den beiden andern, d. h. im Relief. Wenn die Tiefendimension des Reliefs null wird, so geht die Plastik in die bloße Zeichnung über. Die geringere oder größere Verkümmerung der Tiefendimension macht die Plastik zu einer mehr andeutenden als ausführenden Kunst, deren verkümmerte Existenz ihre Berechtigung meist aus ihrer dienenden Stellung schöpft (Reliefs zum Schmuck architektonischer Wandflächen, Gemmen, Kameen, Medaillen und Münzen, Porträtreliefs aus Billigkeitsrücksichten).

Daraus, daß die Plastik von allen Künsten die abstrakteste ist und dem vollen Wahrnehmungsschein am fernsten steht, ergeben sich eine Anzahl besonderer Eigentümlichkeiten. Sie ist zunächst sehr beschränkt in ihrem Stoffgebiet gegen die Malerei, weil ihr die Effekte des Augenscheins versagt sind, die in der Perspektive, dem Helldunkel und der Koloristik liegen. Sie kann nur Einzelfiguren, kleine Gruppen, oder Reihen auf gleicher Standlinie bieten, und die Umgebung nur symbolisch durch

Beigaben des Standorts andeuten. Alsdann ist sie die idealste und keuscheste, am meisten den Reizen der Sinnlichkeit und der Verwechselung mit der Naturwirklichkeit entrückte Kunst und darf sich darum auch überall die Nacktheit der Gestalt erlauben, wo sie nicht durch den Inhalt ausgeschlossen erscheint. Ferner ist sie durch die Abgeschlossenheit ihrer Gestalten und die Schwere ihres Materials auf eine ruhende Haltung in stabilem Gleichgewicht angewiesen, die einer Handlung entweder vorausgeht oder ihr folgt, kann aber Bewegungen und Handlungen selbst lange nicht so gut veranschaulichen wie die Malerei, deren Figuren ohne Schwere auch in labilem Gleichgewicht im Raume schweben können. Malerische Bewegtheit in den plastischen Gestalten beweist immer, daß die Blütezeit der Plastik vorbei ist und diese durch Zugeständnisse an eine außerhalb ihres Bereichs liegende malerische Kunstanschauung um die Gunst des Publikums buhlt.

Während die Malerei durch bewegte Gebärde und momentanen physiognomischen Ausdruck wirken kann, ist die Plastik, der das Bewegte, Vorübergehende und insbesondere der Blick des Auges als Ausdrucksmittel versagt bleibt, darauf angewiesen, das organisierende Prinzip durch die einheitliche Totalität und die Korrelationen der Glieder zu offenbaren. Sie bewegt sich deshalb vorzugsweise auf den Konkretionsstufen des Lebendigen und Gattungsmäßigen und auf jener Grenzlinie, wo das Gattungsmäßige sich durch gleichzeitigen und sukzessiven Polymorphismus in zahlreiche Typen gliedert, und das konkret Individuelle sich durch abstrakte Idealisierung zum Typischen verflüchtigt. Die gattungsmäßigen Idealgestalten des Säuglings, Knaben, Jünglings, reifen Mannes, Greises, der erblühenden Jungfrau, des reifen Weibes, des elastisch schlanken Gewandten und des athletisch gedrungenen Starken, der Nationaltypen usw. werden allezeit den Hauptgegenstand der Plastik bilden, an dem sie sich schult. Die polytheistische Besonderung des Göttlichen in seine polymorphen Typen war dagegen das letzte Ziel der antiken Plastik, wie die Verkörperung der durch die Volksphantasie idealisierten geschichtlichen Personen das der modernen. Das plastische Porträt hat nur sehr bedingten Wert als Vorarbeit zu etwaiger künftiger Idealisierung; denn das eigentlich Individuelle liegt schon außerhalb der Grenzen der Plastik. Der Mensch muß nicht nur tot sein, sondern die Volksphantasie muß auch ihre idealisierende Tätigkeit bereits an ihm entfaltet haben, wenn der Bildhauer Gelegenheit finden soll, ihr den letzten sinnlichen Ausdruck zu geben.

Da das gattungsmäßige Ideal auch in seiner relativ konkretesten Besonderung noch auf der Schwelle des freien Kunstschönen steht, so würde die Plastik kaum zu den freien schönen Künsten im eigentlichen Sinne zu rechnen sein, wenn sie nicht individuelle Götter- und Heroentypen von der Mythologie und historischen Volksphantasie empfinge, die einerseits bedeutungsvoll und andrerseits idealisiert und typisch genug sind, um ihr die Entfaltung ihrer höchsten Leistungen zu gestatten. Wenn jetzt auch nur noch die letztere Aufgabe fortbesteht, so ist doch allein um ihretwillen die Plastik für immer unentbehrlich und keineswegs als eine abgestorbene Kunst zu betrachten, die nur noch akademisch von den Erinnerungen der Vergangenheit zehrte. Von allen Künsten ist in ihr die Seite des Formalschönen im Sinne des Gattungsmäßigen und der von ihm eingeschlossenen niederen Konkretionsstufen am wichtigsten; das charakteristisch Schöne ist dagegen in ihr mehr zurückgedrängt als in irgendeiner andern Kunst und wesentlich auf die Charakteristik des Typischen beschränkt.

Die Plastik ist daher am wenigsten der Gefahr ausgesetzt, das Häßliche zu pflegen und durch stoffliche Reize wirken zu wollen, am meisten aber der, sich in abstrakten Idealismus und leeren Formalismus zu verirren. Ebenso wird eine ästhetische Anschauungsweise, die von der Plastik ausgeht und in ihr wurzelt, stets zum abstrakten Idealismus oder zum Formalismus hinneigen (Platon, Winckelmann, Zimmermann) und einen einseitigen und falschen Maßstab der Klassizität ausbilden. Dagegen wird eine an die malerische Kunstanschauung gewöhnte Zeit es nicht ganz leicht haben, der hohen Bedeutung der Plastik gerecht zu werden. Im Mittelpunkt der künstlerischen Interessen eines Volkes kann die Plastik nur so lange stehen, als die Malerei selbst noch in plastischer Gebundenheit verharrt; aber als Bestandteil der Gesamtkunst und als Durchgangsstufe und Korrektiv für die Entwickelung der allgemeinen Kunstanschauung wird die Plastik immer unentbehrlich bleiben, da sie phylogenetisch älter ist und deshalb ontogenetisch nicht übersprungen werden darf. Kein Maler, Ästhetiker und Kunstkritiker sollte deshalb das gründliche Studium der klassischen Plastik versäumen.

b) Die Kunst des Augenscheins oder die Malerei.

Die Malerei zerfällt in die Kunst des abstrakten, farblosen Augenscheins oder die Zeichnenkunst (Graphik) und die des vollen Augenscheins oder die eigentliche Malerei. Die erstere, die den

Augenschein des Farbenblinden darbietet, dient erstens dem Bedürfnis des Malers nach vorläufiger Fixierung seiner Konzeption in Skizzen und Studien, zweitens der farblosen Vervielfältigung farbiger Gemälde, und drittens der Herstellung von Zeichnungen, die von vornherein auf die Vervielfältigung durch eine bestimmte Technik berechnet sind (Künstlerholzschnitte, Künstlerradierungen). Alles dies wären aber nur äußere Rechtfertigungsgründe für die Existenz der Zeichnenkunst; es tritt jedoch noch ein innerer ästhetischer Grund hinzu, nämlich die störende Wirkung der Farbe bei solchen Sujets, die der Welt der Wirklichkeit entweder widersprechen oder auch bloß ihr soweit entrückt sind, daß die Phantasie freien Spielraum zu behalten wünscht. Zu ersteren gehört z. B. die Tierfabel mit menschenähnlichen, redenden Tieren, zu letzteren das Märchen, die Illustration zu bekannten Dichtungen und die Allegorie. Überall rückt die Farbe den Augenschein der vollen Realität zu nahe, läßt die etwa vorhandenen Widersprüche zu ihr hervortreten, und beschränkt die Freiheit der Beschauerphantasie in drückendem Maße. Auch die allzeit unästhetische Allegorie ist erträglicher in der abstrakten Zeichnung, die dem abstrakt Idealen und Begrifflichen näher steht, als in satten Farben. Selbständige Bilder aus der Märchenwelt oder der Mythologie werden zwar Farben ertragen, aber nicht allzu satte und kräftige, sondern mehr abgeblaßte, die einen allmählichen Übergang von der farblosen Zeichnung zum farbensatten Gemälde herstellen (ähnlich wie das Relief zwischen Zeichnung und Statue).

Die Malerei im engeren Sinne läßt sich einteilen nach den Sujets, der Technik und dem Größenmaßstab. Die Wahl der Stoffe ist einerseits bestimmend für den Maßstab, andrerseits für die Verwendung der Bilder und für den Grad ihrer Farbensättigung, durch beides aber für die zu wählende Technik. Hat man sich zuerst für einen Maßstab oder für eine Technik entschieden, so ist dadurch wieder die Wahl der Sujets in gewisse Grenzen eingeschränkt. Aus der Wechselwirkung der Technik und des Maßstabes ergeben sich die Stilgesetze der verschiedenen Arten der Malerei. So folgen z. B. die sorgfältige Ausführung bei der Kleinmalerei und der kräftige Auftrag der Großmalerei aus der Abhängigkeit, in welcher die Entfernung des Beschauers von der Bildgröße steht. Was in großem Maßstabe als Leere und Vorhandensein störender Lücken erscheint, kann in kleinem Maßstabe schon als gedrängte Überfüllung der Komposition wirken.

Der Bühnenschein ist zusammengekoppelt aus malerischem

Schein (Dekorationen) und Naturwirklichkeit (Podium und Requisiten), ist also in sich widerspruchsvoll; dieser Widerspruch drängt sich auch in die Dekorationsmalerei ein, insofern diese genötigt wird, in den Seitenkulissen Augenschein auf mehreren hintereinanderstehenden Bildebenen zu bieten. Nur das Bedürfnis, der Mimik eine Stätte zu ihrer Entfaltung zu bieten, kann die Widersprüche des szenischen Scheins wenn nicht rechtfertigen, so doch geduldet werden lassen, obwohl es wünschenswert bleibt, sie soweit als möglich auf ein Mindestmaß einzuschränken. Dagegen macht der gleiche Widerspruch das Diorama mit unbeweglichen Figuren schlechthin verwerflich, da ein solches ebenso wie die naturtreu bemalte Plastik nicht mehr auf ästhetischen Schein, sondern auf Illusion und Täuschung abzielt. Je roher die Malerei und je plumper die Täuschung in solchen Schaustücken ist, desto ungefährlicher sind sie, gut gemalt aber wirken sie verwirrend und geschmackverderbend. Zulässig ist das Diorama nur dann, wenn es rein malerischen Schein bietet und sich bloß durch Fehlen des Goldrahmens und anderweitigen Abschluß vom Rahmenbilde unterscheidet.

Das gleiche gilt für das Panorama oder Rundbild, das als Ganzrundbild des seitlichen Abschlusses entbehrt und nur nach oben und unten abgeblendet ist. Bei einem seitlichen Gesichtswinkel von mehr als 45° hört die Ebene auf, eine passende Projektionsfläche des Augenscheins zu sein; tritt aber einmal eine runde Bildfläche an ihre Stelle, so erfordert sie doch besondere Aufstellung und kann dann auch auf 180—360° erweitert werden. Der Wegfall des seitlichen Abschlusses kommt dem Eindruck des Erhabenen zugute, wie ihn die weite Fernrundsicht auf Aussichtspunkten und die Unbegrenztheit des Horizonts auf der See darbietet. Die Schönheit des Bildes leidet durch den Mangel eines eigentlichen Vordergrundes, der auch handelnde Figuren ausschließt; an Erhabenheit aber gewinnt das Rundbild ebensoviel, als es an Schönheit und Handlung verliert. Je mehr das Panorama sich von der törichten Verquickung mit plastischen Zutaten losgesagt und auf ein Landschaftsbild mit oder ohne Staffage beschränkt hat, desto deutlicher hat es seine Berechtigung und seinen ästhetischen Wert ans Licht gebracht. Als Landschaft gehört es der subjektiven Kunst der Stimmungsmalerei an und stellt innerhalb dieser den Gipfel der Erhabenheit dar; so verstanden ist es aber auch ganz und gar idealistisch und hat mit dem künstlerischen Realismus und Naturalismus nichts gemein. Es mag

Truppenmassen als Staffage benutzen und das Stimmungsbild der Schlacht mit dem der Landschaft verschmelzen; wofern es aber patriotische Reizmittel benutzt, wird es seiner ästhetischen Aufgabe untreu. Da ihm der Vordergrund fehlt, und nur die Stimmung den Mittel- und Hintergrund zur Einheit zusammenhält, ist das Rundbild darauf angewiesen, idealistischer zu sein als das landschaftliche Staffeleibild.

Keiner Kunst liegt die Verwechselung der Nachahmung mit künstlerischer Produktion so nahe wie der Malerei, weil ihr die Verwechselung des Naturschönen mit dem konkret Individuellen so nahe liegt und sie bei dem Erwerb ihrer Technik ganz auf Naturnachahmung angewiesen ist. Darum gehen auch alle realistisch-naturalistischen Kunstströmungen und Kunsttheorien von der Malerei aus. Aber grade die Farbe, durch die sich die Malerei von der Plastik und Zeichnenkunst unterscheidet, verlangt und gestattet die willkürlichsten Abweichungen vom Naturvorbilde, und ist von allen großen Koloristen mit souveräner Freiheit behandelt worden, teils um die formalschönen Farbenharmonien herauszubringen, teils um das Kolorit zum Ausdruck der seelischen Stimmung zu machen. Schon die bloß formale Schönheit der Farbenharmonie, des Linienflusses und Figurenaufbaus steht turmhoch über einer sklavischen Naturnachahmung, geschweige denn die Offenbarung eines tieferen idealen Gehalts, zu der beide erst als Mittel dienen. Verzeichnungen oder fehlerhafte Darstellungen aus unzulänglicher Kenntnis brauchen nicht erst durch Vergleich mit der Naturwirklichkeit als ästhetische Verstöße nachgewiesen zu werden, sondern sind schon vorher als Verstöße gegen die Korrelation der Teile des Organischen und gegen den Zweckkomplex der Gattungsidee gerichtet. Das Pochen auf realistische Wahrheit ist überflüssig und kommt zu spät, wo der Fehler bereits aus dem Gesichtspunkt der idealistischen Wahrheit verurteilt ist; es ist aber berechtigungslos, wo die idealistische Wahrheit die Abweichung vom Naturvorbild gestattet oder gar fordert. Nur soweit das Naturvorbild selbst schon schön ist, d. h. idealistische Wahrheit in sich enthält, kann es nachahmungswürdig sein; ob und wie weit es dies aber ist, kann der Künstler niemals aus der Natur entnehmen, sondern nur aus sich selbst.

2. Die bloß zeitlichen Künste der raumlosen Veränderung, vermittelt durch Gehörswahrnehmung, oder die Tonkünste.

a) Die Instrumentalmusik oder die Kunst der unartikulierten festen Tonhöhe.

Die wortlose Vokalmusik ist hierunter mit befaßt, weil in ihr die Stimme nur als Instrument benutzt wird (Solfeggien, Passagen, Fioritturen, Kadenzen). Die Instrumentalmusik hat sich an den Tonfolgen der Hirtenflöte, Löcherflöte und Lyra entwickelt, zunächst nach Seiten der Melodie ohne Bevorzugung des Dur-Geschlechts. Das Tierhorn, die Baumstammposaune dagegen ergaben den Durdreiklang (nebst der nicht verwendbaren Naturseptime) als Grundlage der Harmonie; die Lärminstrumente schufen den Rhythmus wohl noch vor der Melodie und Harmonie. Die Rhythmik wird am meisten gefördert durch Wechselwirkung der Musik mit dem Tanz, die Melodik durch diejenige mit dem Gesang; aber auch der Tanz beeinflußt die Melodik, wie das poetische Metrum die Rhythmik. Tanzweise und Liedweise sind die Pole, um welche die Achse der rhythmischen Melodik sich dreht; die Entwickelung der Harmonik erfolgt erst um Jahrtausende später.

Durch die Liedweisen lernen die Instrumente ausdrucksvoll singen; durch die Tanzweisen werden die Melodien in strenge und doch lebhaft bewegte Formen gegliedert. Auch heute noch erfrischt sich die Musik immer von neuem an abgestorbenen und noch lebenden Tanzweisen, und die Suiten, Sonaten und Symphonien sind aus Tanzweisen entstanden. Serenade, Nocturno, Gondoliera, Barkarole, Fileuse, Berceuse, Romanze, Ballade, Arie usw. sind nichts als Besonderungen und Erweiterungen der Liedform, und sie alle werden in die Instrumentalmusik herübergenommen, die im Konzert die Arie, im Duo concertante das Duett nachbildet. Die Verarbeitung der Themen und Motive ist zunächst nur ein Formenspiel mit den Bestandteilen der rhythmischen Melodie, führt aber zu Formen (Kanon, Fuge, Kontrapunktik), die wohl geeignet zur Versinnlichung eines tieferen idealen Gehalts sind.

Die wahre Freiheit des echten Künstlers betätigt sich innerhalb der musikalischen Formen und löst sie nur da auf, wo sie an Stelle der niederen eine höhere, ausdrucksvollere Form zu setzen vermag; die falsche Freiheit der launenhaften Willkür löst die Form in jene Formlosigkeit auf, die der Inhaltlosigkeit ihres

Produzierens allerdings angemessen ist. So findet auch auf den höchsten Stufen der Musik noch die Tanzform ihren Platz (z. B. als Trauermarsch oder übermütiger Jubelgalopp); die Hineintragung der festen Tanzformen in einen ihnen widersprechenden Inhalt um ihrer sinnlichen Reizwirkung willen (z. B. Operette) ist ebenso ein Zeichen des Verfalls, wie die Formlosigkeit (unendliche Melodie). Die Instrumentalmusik erreicht da ihren Gipfel, wo sie die Tanzformen zwar noch durchscheinen läßt, aber durch die Liedweise vertieft und verinnerlicht und aus ihnen selbständige musikalische Kunstformen entwickelt hat, welche zugleich die Harmonik zu ihrem Rechte kommen lassen. Die Instrumentalmusik zeigt dann, daß sie durch Tanz, Sprachmimik und Poesie nur ihr eigenes Vermögen hat wecken und anregen lassen, daß sie aber nichts Fremdes von diesen geborgt hat.

Die physiologischen und pathologischen Reizwirkungen und die überspringenden Nervenerregungen sind beim Ohrenschein stärker als beim Augenschein; deshalb spielt auch das sinnlich Angenehme in der Musik eine noch größere Rolle als z. B. in der Malerei, weil in ersterer alle drei Bestandteile nervenerregend wirken, in letzterer nur einer, das Kolorit. Vier Fünftel des Konzert- und Opernpublikums faßt nur das sinnliche Angenehme und die realen Reizwirkungen der Musik auf, die beide noch außerhalb der Kunst stehen. Nur wenige erheben sich zum Verständnis und Genuß der musikalischen Formen, durch die erst die Musik in die Sphäre der Kunst emporgerückt, das sinnlich Angenehme in ihr mit emporgehoben und der Anstoß gegeben wird, die mit den Toneindrücken verbundenen seelischen Erregungstendenzen nur als ästhetische Scheingefühle an sich heranzulassen.

Wer jenseits des Formalismus stehen bleibt, wird geneigt sein, die Musikwirkung rein s e n s u a l i s t i s c h, wer im Formalismus stecken bleibt dagegen, sie rein f o r m a l i s t i s c h zu erklären. Der erstere gleicht einem, der bei der Poesie nur sprachlichen Wohlklang, Spannung, Lüsternheit, Grauen und Grausamkeitswollust sucht, der letztere einem, der sie nur wegen des kunstvollen Versbaus liebt. Nur ganz wenige empfinden die musikalische Formenschönheit samt der von ihr geläuterten sinnlichen Annehmlichkeit lediglich als den äußeren Leib, der nur dazu da ist, um die Seele, die er verhüllt, zu offenbaren. Darum wird eine formalistisch-sensualistische Musikästhetik immer auf einen großen Kreis Zustimmender rechnen können; denn der ideale Gehalt der Musik entzieht sich noch weit mehr dem klaren Bewußtsein, weil er

der Umschreibung mit Worten ferner steht, als der ideale Gehalt der andern Künste (Ä. I, 492—509).

Bei allen Künsten erfolgt die implizite Miterfassung des idealen Gehalts im ästhetischen Schein in gefühlsmäßiger Weise; aber sie lehnt sich doch an irgendwelche objektive Anschauung an, während der Ohrenschein nur subjektive Empfindungskomplexe ohne anschauliche Objektivität darbietet. Bei allen andern Künsten kann der ideale Gehalt in seelischen Gefühlszuständen, aber auch in Vorstellungen bestehen; bei der Musik besteht er ausschließlich in ersteren mit Ausschluß aller Vorstellungsobjektivation. Deshalb ist die Musik in eminentem Sinne die Kunst des Gefühls, der Subjektivität, der seelischen Innerlichkeit. Wo der ideale Gehalt der Musik aus einem übermenschlichen oder untermenschlichen Gebiet entlehnt scheint, handelt es sich doch in Wahrheit immer nur um die Darstellung der Gefühle, die durch solche Objekte in der menschlichen Seele ausgelöst oder die von ihr in solche Objekte leihend hineingetragen werden.

Die Tonsymbolik ist natürlich, soweit sie sich auf Schilderung von Gefühlen beschränkt, die jedem ohne besondere konventionelle Kenntnisse vertraut sind (Naturstimmungen und Naturgefühl); sie ist kulturgeschichtlich begründet, soweit sie keine andren künstlichen Assoziationen voraussetzt, als sich geschichtlich von selbst entwickelt haben. Sie ist dagegen ästhetisch unberechtigte Programmusik, sofern sie sich auf willkürlich definierte Verknüpfungen von Tonfolgen mit bestimmten Vorstellungen (Signale, Leitmotive) stützt. Es ist falsch, bei Tonmalerei (z. B. Kuhreigen, Hornfanfaren, Vogelweisen) an die Naturobjekte (Kuhherden, Jagdzüge, Vögel) zu denken, statt an die Gefühle, die durch solche Objekte in einem stimmungsvollen Beschauer hervorgebracht werden; denn die Musik hat es niemals mit Dingen und Vorstellungen, sondern nur mit den ihnen entsprechenden Gefühlen und Stimmungen zu tun.

Die Gefühle und Stimmungen, die die Musik darstellt, sind nichts weiter als eine bestimmte Seite der Idee, speziell der menschlichen Individualidee, sei es des Komponisten, wenn dieser die eignen Gefühle darstellt, sei es einer andern Person, wenn er sich in die Seele derselben versetzt und in ihrem Namen redet (wie ja auch der Lyriker aus der Seele eines dritten heraus, eines Kindes, einer Jungfrau, einer bestimmten geschichtlichen Persönlichkeit, dichten kann). In letzterem Falle gewinnt auch die Musik eine gewisse Objektivität, insofern sie in objektiver

Weise fremde Subjektivitäten zur Darstellung bringt. Das Gefühl erhält durch den Willen die unbestimmte reale Existenz, von der ideellen Bestimmtheit der kollidierenden Begehrungen aber erst seine gattungsmäßige Gesetzlichkeit und individuelle Konkretheit; die unbestimmte Realität wird in den ästhetischen Scheingefühlen zum bloßen Widerschein verflüchtigt und die ideelle Bestimmtheit des Gefühls allein bleibt übrig. Darum ist der ästhetische und musikalische Gefühlsinhalt selbst eine Seite der Idee, nicht etwa Wille, ebenso wie auch die konkrete Bestimmtheit der Individualwillen und ihrer einzelnen Begehrungen bereits zur Individualidee gehört (Ä. 1, 488—491, 57—61).

Freilich offenbart die Musik, wie jede Kunst, nur diejenige Seite der Idee, die ihrem Darstellungsmittel entspricht, nämlich die der innerlichen Lebendigkeit und Eigentümlichkeit. Die ihr unmittelbar zugekehrte Seite der Idee drückt die Musik, wie jede Kunst ganz bestimmt aus; alle andern Seiten und Momente der Idee vermag sie gar nicht, oder doch nur in ganz unbestimmter und bloß andeutender Weise symbolisch und assoziativ auszudrücken. Was die bildende Kunst nur anzudeuten, die Poesie nur bis zu einem gewissen Punkt darzustellen vermag, was selbst die Mimik nur in vergröberter Äußerlichkeit skizziert, dem leiht die Musik einen adäquaten Ausdruck und gibt es in völlig konkreter Bestimmtheit wieder. Aber diese Bestimmtheit in der Offenbarung der zartesten Geheimnisse des Gefühlslebens ist selbst wieder nur eine solche für das Gefühl, nicht für die Anschauung, die Vorstellung oder gar den begreifenden Verstand. Wer die Bestimmtheit in der künstlerischen Offenbarung eines idealen Gehalts danach bemißt, wie leicht sich der so bestimmte ideale Gehalt in Begriffe übersetzen und mit Worten umschreiben läßt, der wird der Musik immer ihre Unbestimmtheit vorwerfen; aber dieser Maßstab ist selbst ein außerästhetischer und die Unbestimmtheit nach diesem Maßstab tut der ästhetischen Bestimmtheit des Schönen keinen Eintrag.

b) Die Sprachmimik oder die Kunst der artikulierten gleitenden Tonhöhe.

Sinnlich angenehm an der Sprachmimik ist der naturschöne Wohlklang der menschlichen Stimme und seine Steigerung durch Einschränkung und Abschleifung unangenehmer Lautfärbungen und störender Nebengeräusche und durch positive Erhöhung der Tonschönheit. Letztere greift dann schon in das Formalschöne

über, indem sie zu Schönheit der rhythmischen und Ton-Verhältnisse in den aufeinanderfolgenden Klängen führt. Die formalschöne Kunst des schönen Sprachvortrags, die in der Beredsamkeit usw. zum unselbständigen Gliede unfreier Künste wurde, wird nun in der Sprachmimik zum dienenden Mittel einer freien Kunst. Auf der Stufe des Gattungsmäßigen verharrt die Sprachmimik in der Nachahmung von Tierstimmen, hier noch mehr Kunststück als Kunstwerk. Zum Kunstschönen erhebt sich die Tiersprachmimik höchstens im komischen Intermezzo, wenn sie dazu dient, in der Darstellung tierischer Affekte ein vergröbertes oder karikiertes Bild menschlicher zu geben, denen dadurch die konventionelle Verhüllung abgestreift wird. Aber auch die Dialektmimik gehört noch der Stufe des Gattungsmäßigen an, ebenso wie die Nachahmung der besonderen Sprechweise gewisser Stände, Berufe oder Typen; auch hier steht die Sprachmimik fast ausschließlich im Dienste des Komischen, wobei es auf den Inhalt der Reden noch gar nicht ankommt.

Auf den Boden des konkret Individuellen führt die Sprachnachahmung bestimmter bekannter Persönlichkeiten, Redner, Prediger, Schauspieler, Lehrer oder auch solcher Privatpersonen, die nur dem engeren Kreise der Zuhörer bekannt sind, aber sich durch besondre Eigentümlichkeiten der Sprechweise auszeichnen. Die Nachahmung fällt auch hier durch engere Zusammendrängung oder Übertreibung der bemerkten Eigentümlichkeiten karikierend aus, selbst wo keine karikierende Absicht besteht. Die bloße Kopie ist ästhetisch schlechthin wertlos, wenn sie auch als Kunststück bewundert werden mag; erst durch die Karikatur erhält sie ästhetischen Wert. Ist der Nachgeahmte ein Schauspieler in einer bestimmten Rolle, so wird auch der Text der Rolle zu der sprachmimischen Vorführung benutzt; sofern dann das Vorbild ästhetischen Wert hat, kann auch auf die Kopie ein solcher übergehen.

Aber der Wert der Kopie wird immer hinter dem des Vorbilds zurückstehen, wenn sie nichts als Kopie sein will; sprachmimische Talente dieser Art werden von Unkundigen leicht für Künstler gehalten, ohne es zu sein, und scheitern dann kläglich, wenn sie sich vom Beifall der Freunde auf die Bühnenlaufbahn drängen lassen. Auf der Bühne ist die sprachmimische Nachahmung bestimmter Persönlichkeiten stets eine unkünstlerische Verirrung, weil sie sich niemals ganz mit der Rolle decken kann, diejenige andrer Schauspieler in denselben Rollen ein kläglicher

Notbehelf des unproduktiven Schauspielers. Bühnenkünstler ist nur, wer aus dem Geist der Dichtung heraus ohne mimisches Vorbild eine Rolle „kreiren“ kann; in diesem Falle objektiviert er aus sich heraus die konkreten Seelenregungen und Gemütsbewegungen eines bestimmten Individualcharakters durch den sprachmimischen Ohrenschein. Die sorgsame Beobachtung wirklicher Menschen liefert ihm nur das unentbehrliche Gedächtnismaterial, um Dialekte, Stände, Typen, Affekte usw. zu charakterisieren; die vergleichende Beobachtung andrer Schauspieler dient zur Schulung und zur schätzbaren Kontrolle für die eignen Leistungen.

Wer nur ein Mosaik beobachteter Einzelheiten bietet, der zerpflückt die Rolle in lauter Stückwerk und läßt die Einheitlichkeit der Auffassung und Durchführung vermissen; wer diese Details gar erst seinen Kollegen absieht, der bietet statt echter Kunst lauter Tricks und Mätzchen und verfällt in leere Effekthascherei. Wer auf jede Idealisierung des Beobachteten verzichtet und allen Wert auf realistische Wahrheit legt, der gerät in der Mimik wie in jeder andern Kunst in das Überwuchern des unberechtigt Häßlichen und geht der idealistischen Wahrheit, auf die es allein ankommt, verlustig. Die Gefahr dieser Verirrung ist bei der Mimik besonders groß, weil ihr hergebrachter Name sie auf Nachahmung hinweist, während sie doch, um Kunst zu sein, gleich jeder andern Kunst schöpferische Gestaltung sein muß. Eine ins Streben nach realistischer Wahrheit verirrte Sprachmimik kann leicht auch verwandte Künste anstecken und in ihren Verfall mit hineinziehen, die Gesangskunst, die dramatische Dichtkunst und durch die Gebärdenmimik die bildende Kunst.

Wo ein Schauspieler schöpferisch tätig ist, da gibt sein waches Bewußtsein seinem Traumbewußtsein erstens die Grundsuggestion des darzustellenden Charakters, in den er sich verwandelt, und zweitens die Hilfssuggestionen der Situationen, die in jedem Augenblick als Motive auf diesen Charakter wirken und ästhetische Scheingefühle auslösen. Von unterstützendem Werte sind dabei die Gebärden, insofern sie assoziativ die zugehörigen Gefühle auslösen helfen; die so ausgelösten Gefühle bestimmen endlich den Ton der Stimme. Umgekehrt wirkt aber auch der Ton der Stimme suggestiv auf den Eintritt des Gefühls, das dann die zugehörige Gebärde fordert. Ist das Gefühl einmal da, so verlangt es zugleich in Gebärde und Sprachmimik seinen Ausdruck. Darum drängt die sprachmimische Vorführung unwillkürlich zur Er-

gänzung durch Gebärden, und es erfordert besondre Hemmungsreflexe, die zugehörigen Gebärden zurückzuhalten. Diese Hemmungsreflexe wirken dann wieder störend und abschwächend auf die Scheingefühle, denen der sprachmimische Ausdruck entströmt. Deshalb bleibt auch außerhalb der Bühne nicht nur beim Vortrag dramatischer, sondern auch bei dem lyrischer und epischer Dichtungen ein Rest von Gebärde, wenn auch nur als Andeutung bestehen; ja sogar die Beredsamkeit mag in erregten Augenblicken auf solche Gebärden nicht verzichten.

Es zeigt sich daran, daß die Sprachmimik nicht bloß eine unselbständige, sondern auch eine abstrakte, einseitige, ergänzungsbedürftige Kunst ist. Unselbständig ist sie, weil sie auf der Stufe des Individuellen einer inhaltvollen Rede bedarf, um sich zu betätigen; sie steht im Dienste der Dichtkunst selbst dann, wenn der Sprachmimiker den Inhalt seiner Rede improvisiert. Abstrakt einseitig ist sie als Ablösung des Ohrenscheins von der vollen und ganzen Mimik, und sie fordert ihre Ergänzung durch die andre Seite der Gebärdenmimik nicht nur im Ausführenden, sondern auch in den Zuhörern, sofern diese nicht blind sind. Der Sprachmimiker kann nur dann seine Kunst ohne störende Hemmungsreflexe entfalten, wenn er alle erforderlichen Gebärden ausführt, gleichviel ob er den Zuhörern dabei sichtbar oder durch einen Vorhang verdeckt ist. Der Zuhörer, der einer dramatischen Aufführung mit geschlossenen Augen beiwohnt, wird fortwährend die Neigung zum Öffnen der Augen bekämpfen müssen. Wenn das ihm unbekannte Drama in einer ihm unbekannten Sprache geschrieben ist, wird er aus dem Tonfall der Sprechenden weniger von dem Inhalt der Handlung erraten, als wenn er ihre Gebärden mit verschlossenen Ohren sähe. Wenn aber die Sprachmimik die Gebärden unterstützt, so wird er auch ohne Verständnis der Worte viel besser der Handlung folgen können als aus dem bloßen Gesichtseindruck der Gebärden.

Die Instrumentalmusik ist darum eine selbständige Kunst, weil sie einerseits viel reicher an formaler Schönheit ist als die Sprachmimik und andrerseits dem Gefühl alles sagt, was sie zu sagen hat; die Sprachmimik ist unselbständig und ergänzungsbedürftig, weil sie von den Gebärden, mit denen sie naturgemäß verwachsen ist, und von dem Sinn der Worte, die sie verkündet, gewaltsam losgerissen ist und die Wiedervereinigung mit beiden verlangt. Die abstrakte Sprachmimik muß aber trotzdem bei der ästhetischen Betrachtung von der ganzen und vollen Mimik ge-

sondert werden; denn sie ist eine, wenn auch unselbständige Kunst des Ohrenscheins und der raumlosen Veränderung, während die Gebärdenmimik eine raumzeitliche Kunst des Augenscheins und der Bewegung, und die ganze Mimik eine Kunst des kombinierten Ohren- und Augenscheins ist. Jede der beiden Seiten der Mimik verlangt ihre gesonderte Betrachtung; auch scheint es ratsam, die Sprachmimik vor dem ausdrucksvollen Gesange zu erörtern, der doch von der Instrumentalmusik nicht allzuweit getrennt werden darf.

c) Der ausdrucksvolle Gesang oder die Kunst der festen, artikulierten Tonhöhe.

Die Vokalkomposition ist eine aus Musik und Dichtung zusammengesetzte Kunst; der ausdrucksvolle Gesang dagegen ist zwar das Höhere der Sprachmimik und unartikulierten Musik, aber nicht eine Zusammensetzung aus beiden, sondern gleich ihnen eine einfache Kunst, die die feste Tonhöhe mit der Musik, die Artikulation mit der Sprachmimik, die Rhythmik mit beiden gemein hat. Im Chorgesang, wo die Nebengeräusche sich durch Interferenz auslöschen, wird die Artikulation undeutlich und die Wirkung der der Instrumentalmusik ähnlicher. Deutlicher wird die Artikulation, wenn eine der Chorstimmen den andern entgegentritt, noch mehr, wenn eine Solostimme sich abhebt. Das Ensemble von Solostimmen wirkt um so artikulierter, je verschiedener die Charaktere der Einzelstimmen und Gruppen und ihrer Stimmführung ist und je mehr sie einander im Hervortreten ablösen. Der größere Reichtum der dramatischen Kontraste und musikalischen Polyphonie muß für die Einbuße der Artikulation im Vergleich zum Einzelgesang entschädigen und tut es bei geschickter Behandlung des Ensembles reichlich. Zu seinem vollen Rechte kommt der ausdrucksvolle Gesang nur im abwechselnden Einzelgesang, und um so besser, je weniger er durch Orchesterbegleitung gedeckt ist. Der Gesang in unbekannter Sprache bietet mehr als die Sprachmimik in unbekannter Sprache; daher werden lateinische M[illegible]
sprachlich[illegible]
Oper wei[illegible]
positionen[illegible]

Nicht[illegible]
ausdrucks[illegible]
sikalische[illegible]

matorischen Tonfall und Rhythmus. Darum gelangt das Ausdrucksvolle des Gesanges zu seinem Gipfel, wo alle drei Formen preisgegeben werden und die Änderungen der festen Tonhöhe sich möglichst der Deklamation anpassen, d. h. im unbegleiteten Rezitativ, das höchstens mit Akkorden abwechselt. Dem entspricht der Gesang von den Rhapsoden und Barden bis zum Sekko-Rezitativ der italienischen Oper. Die Dramatisierung des Operngesanges von Gluck bis Wagner besteht in der allmählichen Einführung des Rezitativgesangs in die geschlossenen musikalischen Formen, der sich bis auf die Behandlung der Orchesterinstrumente erstreckt.

Die Bestandteile des ausdrucksvollen Gesanges sind: 1. die seelenvolle Schönheit des Tonklanges (Stimmschönheit, schöne Tonbildung, Instrumentenbaukunst, schöner Strich, Anschlag, Anblasen); 2. die wechselnde Dynamik in der Phrasierung des Vortrags (fehlt nur der Orgel); 3. die wechselnde Dynamik des Einzeltons (fehlt auch bei Klavier und Harfe); 4. das Portamento oder die Verknüpfung der festen Tonhöhen durch gleitende Tonhöhen (fehlt auch den Blasinstrumenten und den Tönen, die auf verschiedenen Saiten der Streichinstrumente liegen); 5. Änderung der Klangfarbe (bei Einzelinstrumenten sehr gering, beim Orchesterklang sehr bedeutend); 6. ausdruckvolle unmusikalische Nebengeräusche (nur bei der menschlichen Stimme).

Am seelenvollsten im Vortrag ist demnach die menschliche Stimme, weil sie am meisten Elemente des ausdrucksvollen Vortrags in sich vereinigt. Sie darf dem charakteristisch Schönen nicht so große Opfer an formaler Schönheit bringen wie die Sprachmimik, ist aber dieser dafür nicht nur an formaler Schönheit weit überlegen, sondern besitzt auch Mittel des Ausdrucks für die intimeren Seelenregungen, die dieser fehlen. Nächst ihr ist am seelenvollsten das Orchester, dem nur die Fähigkeit fehlt, Vokale und Konsonanten (Vokalklangfarben und Artikulationsnebengeräusche) hervorzubringen. Der Einfluß des ausdrucksvollen Gesanges auf den Vortrag der Instrumente und des Orchesters deckt sich keineswegs mit dem Einfluß der Liedweise auf die Tanzweise, sondern läuft neben dieser her. Die Sprachmimik vermag das Fragende, Zweifelnde, Unsichre, Lauernde, Versteckte, Erheuchelte und Falsche auszudrücken; der Gesang mit seiner festen Tonhöhe kann nur Gefühle darstellen, die in sich fest und bestimmt sind. In der Ausdrucksfähigkeit für das Feier-

liche, ahnungsvoll Erhabene, schmelzend Innige und sprudelnd Ausgelassene ist er der Sprachmimik überlegen.

Beide streben nach Deutlichkeit der Aussprache; aber der Gesang kann das Übergewicht der gehaltenen Vokale über die Konsonanten nicht ausgleichen und muß deshalb als Vermittler des Inhalts der Dichtung ebenso hinter der Deklamation zurückstehen, wie er sie als Interpret ihrer Gefühle übertrifft. Die Stellung der Vokale des Textes muß auf die Gesangfähigkeit der Vokale in verschiedenen Stimmlagen Rücksicht nehmen, wenn die Deutlichkeit der Aussprache nicht leiden soll. Das Kompromiß zwischen Schönheit des Gesanges und Deutlichkeit der Aussprache muß bald mehr nach seiten des formal Schönen, bald mehr nach seiten des Charakteristischen verlegt werden, je nachdem es sich um einen unbedeutenden Text und gleichmäßig dahinfließende Stimmung oder um eine gehaltvolle Dichtung und um Momente von hoher dramatischer Erregung handelt. In kleinen Räumen und bei schwacher Begleitung darf und muß der Gesang sich feinerer Nuancen des Ausdrucks bedienen; in sehr großen Räumen mit stark besetztem Orchester muß er auf solche hier wirkungslos verhallende Feinheiten verzichten und ebenso grob auftragen wie die Dekorationsmalerei. Die neuere Entwickelung der Oper braucht phänomenale Stimmen und Sänger mit Theaterblut, aber keine Gesangskünstler; diese müssen in den Konzertsaal flüchten, da die Opernhäuser, in denen eine künstlerische Stimmbehandlung und eine Pflege der graziösen Opernmusik noch möglich ist, immer mehr verschwinden.

Die realistische Verirrung liegt dem Sänger ferner als dem Schauspieler, ist aber, wenn sie doch eintritt, um so unkünstlerischer. Denn der ausdrucksvolle Gesang ist nicht mehr Gesangmimik zu nennen, weil es in der Wirklichkeit kein Vorbild gibt, das er nachahmen könnte. Soweit er Wirklichkeit nachahmt, steht er hinter der Sprachmimik weit zurück, hätte also kein Recht, neben ihr zu existieren; soweit er neue Ausdrucksmittel hinzubringt, schlägt er der Wirklichkeit ins Gesicht. Eine realistische Ästhetik mag für die Instrumentalmusik als für ein formalschönes Spiel ohne Naturvorbild und darum ohne eigentlichen Kunstwert nachsichtige Duldung hegen, dem ausdrucksvollen Gesange aber müßte sie als einer ihr Naturvorbild fratzenhaft entstellenden und verzerrenden Afterkunst und Verirrung den Krieg auf Tod und Leben erklären.

Der Gesang schlägt die Brücke zwischen Musik und Dicht-

kunst, ebenso wie die Gebärdenmimik zum Bindeglied zwischen Malerei und Dichtkunst wird; die volle und ganze Mimik ermöglicht demnach die Verbindung der Dichtkunst sowohl mit der Musik als auch mit der Malerei. Der Gesang fordert nicht nur einen gedichteten Text, sondern auch eine musikalische Komposition als ihre Voraussetzung; die Sprachmimik dagegen verlangt zwar eine Dichtung, stößt aber jede musikalische Komposition gradezu ab. Darum ist das Melodrama in jeder Gestalt unkünstlerisch. Wenn die Musik gleichzeitig mit dem Text erklingt, so geben entweder die gleitenden Tonhöhen der Deklamation unerträgliche musikalische Dissonanzen, oder die Deklamation wird selbst zu einer singenden, die doch kein rechter Gesang ist. Wenn aber Deklamation und musikalische Zwischenspiele häufig miteinander abwechseln, so wird man immer aus einer Kunst in die andre geschleudert und fragt verwundert, warum dann die Zwischenreden nicht als Rezitative behandelt sind (Fidelio).

Wer von Poesie tiefer als von Musik ergriffen wird und die einfachen Künste vor den zusammengesetzten bevorzugt, der wird auch die Sprachmimik dem Gesange vorziehen, und umgekehrt; wer jeder Kunst gleich nahesteht und den einfachen und zusammengesetzten Künsten gleiches Recht widerfahren läßt, der wird auch die Sprachmimik und den Gesang nebeneinander pflegen und jede an ihrem Ort und zu ihrer Zeit lieben. Weil Sprachmimik und ausdrucksvoller Gesang unselbständige Künste sind, haben die bisherigen Ästhetiker sie meist nur gelegentlich bei den zusammengesetzten Künsten, denen sie sich einfügen, erörtert, so daß ihnen von den drei Tonkünsten nur eine, die Instrumentalmusik, übrigblieb. Es scheint aber richtiger, die Künste zunächst einzeln nach ihrer systematischen Stellung zu erörtern, gleichviel ob sie als Einzelkünste selbständig oder unselbständig sind.

3. Die raumzeitlichen Künste der Bewegung, vermittelt durch den bewegten Augenschein und Ohrenschein, oder die mimischen Künste.

a) Die Kunst des bewegten Augenscheins oder die abstrakte Gebärdenmimik.

α) Die unrhythmische Gebärdenmimik oder Pantomimik.

Wenn die Sprachmimik aus der vollen und ganzen Mimik dasjenige herausschält, was der Blinde, so die Gebärdenmimik

dasjenige, was der Taube wahrnimmt. Gattungsmäßig bleibt die Gebärdenmimik nicht nur bei der Darstellung von Tieren (Frosch, Bär, Pudel, Affe), sondern auch in der Pantomime; denn diese ist nur verständlich, wenn sie sich auf typische Figuren und auf eine sehr einfache, gleichsam typische Handlung beschränkt (wie die italienische Harlekinade). Die Pantomime wäre allzu leer, wenn sie nicht ihre Stärke im Komischen suchte, das sich hier stets als Grobkomisches entfaltet, nämlich in grotesken und burlesken Zügen, possenhaften Elementen, tätlichen Scherzen, Prügeleien und Zirkusspäßen. Immerhin bleibt auch dann noch eine drückende Dürftigkeit zurück, die nach irgendwelcher Ergänzung drängt und die nackte Pantomime zunächst auf die untersten Volkskreise beschränkt, dann aber selbst in diesen zum Aussterben verurteilt hat.

Die Ergänzung kann zwiefacher Art sein: Musik und günstig präsentierte Naturschönheit. Tritt zur Pantomime Musik hinzu, so kann es dem lustigen Charakter dieser Mimik gemäß kaum eine andere als scharf rhythmisierte Tanzmusik sein; dann ergeben sich ebenso rhythmische Dissonanzen zwischen der unrhythmischen Gebärdenmimik und Musik, wie die tonischen Dissonanzen zwischen der Sprachmimik und Musik das Melodrama unerträglich machen. Das Streben nach Ausgleich dieser Dissonanzen führt dann notwendig zur *Rhythmisierung der Gebärdenmimik* hin, d. h. die Pantomime geht in *Ballett* über.

Die möglichst günstige Präsentation der Naturschönheit verlangt ein bestimmtes Arrangement der Gruppen und Kostüme nach malerischen Gesichtspunkten, hebt damit die Bewegung der Gebärdenmimik auf und läßt sie zum „lebenden Bild“ erstarren. Diese „gefrorene Mimik“ muß sich entweder durch ein gesellschaftliches Interesse (Bekanntschaft mit den Darstellern) oder durch den gymnastisch-akrobatischen Zweck der Schaustellung (z. B. aufgetürmter Gruppen auf der Drehscheibe) rechtfertigen, wenn sie nicht gar auf stoffliche Reize (Lüsternheit) abzielt. Der ästhetische Schein haftet hier ganz an der Realität der kostümierten oder nackten Gestalten und muß von diesen erst durch den Beschauer abgelöst werden; darum ist es grundfalsch, die lebenden Bilder zur bildenden Kunst zu rechnen, deren Aufgabe es ja grade ist, dem Beschauer diese Ablösung des Scheins von der Wirklichkeit zu ersparen. In der Mimik wird der von den Darstellern verschiedene ästhetische Schein grade erst durch die Bewegung (Spiel od[illegible]) hervorgebracht, die beim lebenden Bilde eben

β) Die Tanzmimik oder der ausdrucksvolle Tanz.

Der ausdrucksvolle Tanz verhält sich zum formalschönen wie der ausdrucksvolle Gesang zum ausdrucklosen bel canto, zur unrhythmischen Gebärdenmimik wie der ausdrucksvolle Gesang zur Sprachmimik, zur Schauspielkunst wie die Plastik zur Malerei. Im Tanz wie in der Plastik kommt es auf die einheitliche Totalität der bewegten organischen Gestalt an; in der Schauspielkunst wie in der Malerei liegt der Schwerpunkt des Interesses in den Mienen des Antlitzes. Erstere beiden verharren noch im Gattungsmäßigen, wenn auch auf seinem Übergange zum Individuellen, letztere beiden stehen mitten im konkret Individuellen drin. Darum steht auch der ausdrucksvolle Tanz in höherem Ansehen bei Völkern und in Zeiten, die noch nicht von der plastischen Kunstanschauung zur malerischen fortgegangen sind. Tanz und Plastik fordern stärkere Entblößung oder deutlicheres Durchscheinen der Körperformen als Malerei und Schauspielkunst; der Tänzer braucht freiere Beweglichkeit im Gewande als der Schauspieler, darf aber als naturwirkliche Person in der Nacktheit nicht so weit gehen wie die Statue. Im Gegensatz zur ruhenden Plastik, die dem Erhabenen zugewendet ist, gehört der bewegte Tanz recht eigentlich der Sphäre des Anmutigen an.

Der formalschöne Tanz wird aus einer unselbständigen Kunst durch Erhebung zum Ausdruck zu einer selbständigen Kunst gesteigert; die unrhythmische Gebärdenmimik erlangt durch die Rhythmisierung die ihr bis dahin fehlende formale Schönheit hinzu. Obwohl sie damit auf realistische Wahrheit verzichtet, gewinnt sie doch für gewisse Gefühlszustände an idealistischer Wahrheit, insbesondere für freudig gehobene, leidenschaftlich erregte, für Momente einer gesteigerten Lebenslust und eines potenzierten Kraftgefühls. Solche Erregungen machen sich nicht nur in zwecklosen Bewegungen Luft, sondern symbolisieren auch ihre gehobene und begeisterte Stimmung für sich selbst und andre durch Rhythmisierung dieser Bewegungen. So entstehen die Siegestänze und die Festtänze bei religiösen Volksfesten aus den realen Gefühlen; sie sind aber noch ein kulturgeschichtlich Schönes, das erst dann zum freien Kunstschönen wird, wenn es aus ästhetischen Scheingefühlen heraus wiedergeboren und fortgebildet wird. Dem ausdrucksvollen Kunsttanz bietet die Mythologie, so lange sie im Volke lebendig ist, die dankbarsten Stoffe (z. B. Medea, Ariadne); außerdem können die Bewegungsspiele der ersten Jugend, die Waffenübungen und Wettkämpfe, vor

allem aber das Suchen und Finden, Anlocken und Verschmähen, Werben und Gewinnen im Verkehr beider Geschlechter tänzerisch idealisiert werden. Das eigentliche Alter des Tanzes ist das der überschießenden Kraft, d. h. die Jugendblüte; muntres Kindergewimmel und würdig schreitender Greisenchor sind nur als Grenzfälle zu betrachten.

Eine höhere Entwickelung kann der ausdrucksvolle Tanz bei uns nur als Bühnentanz gewinnen, sei es als eine inhaltlich motivierte Episode in Schauspielen und Opern, sei es als selbständiges Bühnenkunstwerk: Ballett. Die rhythmisierte Pantomime zwischen mehreren Solisten bildet die dramatischen Partien des Balletts, die Kunstnachahmung von Nationaltänzen, symbolische Chortänze und idealisierte Liebestänze (pas de deux) seine lyrischen, in denen die in der Pantomime gesponnene Handlung ausklingt. Nirgends im Ballett darf die Seite der formalen Schönheit, nirgends die des charakteristischen mimischen Ausdrucks ganz fehlen; aber ihr Übergewicht darf auf verschiedene Stellen verteilt sein. Im Ganzen muß der seelische Ausdruck überwiegen; höchstens darf er mit der formalen Schönheit im Gleichgewicht stehen, aber nie im Ganzen von ihr überwogen werden. Das entartete Ballett unsrer Zeit sucht die Pantomime durch affektierte und manierierte konventionelle Gesten, die formale Schönheit des Tanzes durch virtuosenhafte akrobatische Bravour zu ersetzen; die echte Ballettkunst soll ungezierte Grazie mit idealistischer Wahrheit des mimischen Ausdrucks verbinden und weder mit dem Zirkus noch mit dem gedankenlosen Ausstattungsstück wetteifern. Die Vorführung darf höchstens eine Stunde lang die Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, damit ihr die Versuchung erspart bleibt, durch unkünstlerisches Raffinement und Effekthascherei die ermüdeten Zuschauer zu reizen. Da ein wirklich brauchbares Fixierungsmittel nach Art der Notenschrift bis jetzt fehlt, so hat die Überlieferung der Schule hier den größten Einfluß; wie sie als entartete auch das tänzerische Genie in ihren Verfall mit hinabzieht, so kann sie auch durch einen genialen Meister jederzeit wieder für ein Menschenalter das Ballett zu künstlerischem Werte erheben und den Geschmack des Publikums veredeln. Die Richtschnur muß dabei immer die volle und ganze Mimik sein, wie sie sich in der Schauspielkunst entfaltet; von ihr muß jede Verjüngung des Balletts ausgehen.

Da der Tanz eine ganz unrealistische Kunst ist, ebenso wie der Gesang, so hat er auch gleich diesem das Streben nach realisti-

scher Wahrheit noch sorgfältiger als andre Künste zu meiden, und Sujets von fester geschichtlicher Realität oder solchen, die aus der gemeinen, uns umgebenden Wirklichkeit entlehnt sind, aus dem Wege zu gehen. Am dankbarsten sind für das Ballett einerseits Sujets von possenhafter Komik, andrerseits solche aus dem phantastischen Nebelreich der Sage und des Märchens, aus der Welt des Zaubers und der Wunder. In dieser sinnenberückenden und phantasieentzückenden Traumwelt hat das neckisch Spielende und heimisch Trauliche ebenso gut seinen Platz wie das dämonisch Wilde, Unheimliche und Grauenhafte. Vor allem muß die Handlung ein innerlich vertieftes Interesse an ihren Gestalten gewähren, wenn sie genialen Tanzkünstlern Gelegenheit zu mimischen Kunstleistungen bieten soll.

Die Tanzmimik hat zwar vor der unrhythmischen Gebärdenmimik das formalschöne Element des Tanzes voraus; aber auch an ihr rächt sich noch immer die Losreißung der Gebärdenmimik von der Sprachmimik. Auch sie erscheint noch leer, dürftig und auf die Dauer langweilig, wenn nicht an Stelle der ausgeschiedenen Sprachmimik ein andrer Bestandteil eintritt, der zugleich rhythmisch mit ihr harmoniert, nämlich die Musik. Ein Ballett ohne Musik wäre keine Stunde auszuhalten. Die gewaltsame Abstraktion von der Sprachmimik zwingt also die Tanzmimik, aus der Reihe der einfachen Künste praktisch in die der zusammengesetzten hinüberzutreten, weil sie in ihrer isolierten Selbständigkeit nicht anziehend genug ist.

b) Die Kunst des Augen- und Ohrenscheins oder die volle und ganze Mimik.

α) Die Sprachgebärdenmimik oder die Schauspielkunst.

Die volle und ganze Mimik ist keine zusammengesetzte Kunst, sondern eine einfache; Sprachmimik und Gebärdenmimik sind nur unselbständige, abstrakte Teilkünste. Die Sprachmimik geht als Veränderungskunst dadurch in die Bewegungskunst der vollen Mimik mit ein, daß die von ihr hervorgebrachten Laute nicht mehr in der Luft schweben, sondern auf die gesehenen Sprecher bezogen und in Einheit mit ihren Gebärden aufgefaßt werden. Die Schauspielkunst braucht eine Dichtung als Unterlage; in ihr findet sie nicht bloß die sprachmimisch vorzutragende Rede, sondern auch die dazustellenden Charaktere verkörpert und die Situationen gekennzeichnet, denen die Gebärdenmimik entsprechen muß. Was die Schauspielkunst ohne Anlehnung an die Dichtkunst leisten kann, er-

schöpft sich in typischen Improvisationen im einfachsten Rahmen, die nicht weit über die der Volkspantomime hinausgehen können. Alles, was mehr aus ihr geworden ist, verdankt sie der Dichtkunst, aus welcher sie ihre Autosuggestionen schöpft, und in welcher sie einen Ersatz für das ihr direkt fehlende Fixierungsmittel findet, jedenfalls einen besseren Ersatz, als das Ballett ihn an dem Szenarium hat. Die Schauspielkunst dient dabei der Dichtkunst nur genau ebenso, wie diese ihr dient; sie wird zu ihrem Interpreten, während sie von ihr künstlerische Aufgaben und dankbare Rollen empfängt. Poetisch wertvolle Dramen, die den Schauspielern keine hinreichende Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Kunst geben, kann man bequemer und billiger zu Hause lesen; wer die Mühe, Zeit und Kosten des Theaterbesuchs aufwendet, verlangt in erster Reihe mimische Kunstwerke zu sehen, und hat Recht, wenn er poetisch wertlose, aber mimisch effektvolle Dramen gegen poetisch wertvolle, aber mimisch wirkungslose bevorzugt.

Keine Kunst ist jetzt beliebter als die Mimik in Schauspiel und Oper; das zeigt der Eifer im Besuch der Theater, der mehr den Darstellern als den Stücken gilt, die Bevorzugung des Theaters als geselligen Gesprächsgegenstandes, das Drängen nach den Gastspielen berühmter Schauspieler und Opernsänger, die ihnen vom Publikum entgegengebrachten Huldigungen und das Interesse der Tagespresse an ihnen. Wieviel davon auch auf Verwechselung persönlicher mit Kunst-Interessen kommen mag, so sind doch die ersteren erst durch die letzteren geweckt. Um so auffallender ist es, daß die Ästhetik, selbst dann, wenn sie dem Tanz seine berechtigte Stellung eingeräumt hat, doch für die Schauspielkunst noch keinen Platz im System der Künste gefunden hat und sie nur als Hilfskunst bei der dramatischen Dichtung zu erörtern pflegt, obwohl sie doch jedenfalls der Tanzkunst an ästhetischer Bedeutung überlegen ist. Zum Teil liegt das wohl daran, daß die Schauspielkunst so jung ist.

Die Maske der Alten machte eine physiognomische Gebärdenmimik unmöglich, und ihr Schallrohr beschränkte die sprachmimische Ausdrucksfähigkeit; die Bühne Shakespeares ermangelte noch der weiblichen Darsteller. Frauenrollen durch Knaben und Männerrollen durch Frauen zu besetzen, ist gleich unästhetisch; freilich entspringt ersterer Mißgriff sittlicher Scheu, letzterer aber sittlicher Entartung. Noch im 18. Jahrhundert wurden Trücs, die heute jedem besseren Schauspieler bekannt sind, als etwas Neues und Wunderbares angestaunt. Die Masse der Schau-

spieler stand im 18. Jahrhundert auf noch recht niedriger Kunststufe, so daß der Talentvolle es leicht hatte, hervorzustechen. Erst in den beiden letzten Menschenaltern hat sich das Durchschnittsniveau der Schauspieler zu seiner jetzigen Höhe erhoben; auch die Beherrschung überlieferter Trücs und Einzelzüge steht jetzt auf einem bisher nie erreichten Gipfel, weil die Bühnenkunst so viel allgemeiner geworden ist, und der allgemeine Strom der Überlieferung von allen einander ablösenden Schulen das Wirksamste in sich aufgenommen hat.

Ob aber unsere Zeit nicht ungünstiger für den genialen Schauspieler ist als die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, das ist eine andre Frage. Denn die alten Gefahren des Leichtsinns, der Genußsucht und Eitelkeit bestehn fort, und die der Gewinnsucht und geldgierigen Berechnung sind stärker als früher geworden; die Seßhaftigkeit, der echte Künstlerstolz auf reines Künstlertum, der praktische Idealismus und die Hingebung der Persönlichkeit an ein Ideal sind schwächer geworden, und der realistische und naturalistische Zug der Zeit erschwert die Schöpfungen aus einem Guß im Sinne rein idealistischer Wahrheit und droht, sie unter Detailmosaik zu ersticken. Dieser Realismus führt dazu, die ästhetischen Scheingefühle in reale Gefühle übergreifen zu lassen, reibt dadurch vorzeitig die Nerven auf, und führt die dem realen Gefühlsleben anhaftenden Schlacken und Unlauterkeiten mit in die Kunst ein, anstatt den ästhetischen Schein von der Wirklichkeit abzulösen und frei in idealer Höhe zu halten. Der echte Künstler muß zu seiner Wirksamkeit ein Kunstinstitut verlangen, das ihm die nötige Freiheit in der Auffassung seiner Rollen gewährt, ihn nicht in ein Virtuosentum des Ensembles schablonenhaft einschnürt, wohl aber ein Ensemble von Künstlern bietet, die im Prinzip von der gleichen Kunstauffassung ausgehen wie er selbst, damit nicht ein Durcheinander verschiedenster Stilarten zutage trete.

Grade die bedeutendsten Dichtungen bergen in sich den größten Reichtum idealen Gehalts und ermöglichen deshalb eine vielseitige Auffassung, ohne aus dem vorgezeichneten Rahmen herauszufallen. Aber jede Auffassung wird nur gewissen Seiten des Inhalts vorzugsweise gerecht und setzt dabei andre ungebührlich zurück. Das Ideal der Darstellung bleibt eine kongeniale Reproduktion, die eine ebenso reiche Vielseitigkeit einschließt wie die Dichtung selbst, alle berechtigten Seiten synthetisch in sich zusammenschließt und jede nach Maßgabe ihrer Berechtigung zur

Geltung kommen läßt. Soweit sich im Publikum und in der literarischen Kritik eine Übereinstimmung über den wahren Inhalt der Dichtung noch nicht hergestellt hat, werden auch verschiedene Schauspieler mit ihren abweichenden Auffassungen bei verschiedenen Teilen des Publikums und der Kritik den größeren Beifall finden.

Der Streit kann sich aber dann nur noch um die idealistische Wahrheit drehen, d. h. um die Übereinstimmung des mimischen Scheins mit dem idealen Gehalt der Dichtung, die selbst keine realistische Wahrheit hat. Der schauspielerische Realismus reicht mit seinen Mitteln an die Aufgabe, eine poetische Gestalt zu verkörpern, gar nicht heran; er wirkt auf die Autosuggestion des die Dichtung in sich nacherlebenden Schauspielers bloß störend und hindert die Einheitlichkeit der schöpferischen Produktion.

Unter schauspielerischem Naturalismus versteht man nicht bloß die sklavische Nachahmung gegebener Naturvorbilder ohne Rücksicht auf formale Schönheit und idealistische Wahrheit oder unter geflissentlicher herausfordernder Verletzung beider, sondern auch den ungeschulten Dilettantismus, der sich lediglich auf seine natürliche Anlage verläßt. Letzterer führt, wo er nicht idealistische schauspielerische Vorbilder nachahmt, fast notwendig zum Naturalismus im ersteren Sinne, denn er stützt sich in Momenten des Affekts auf reale Gefühle an Stelle ästhetischer Scheingefühle, im übrigen auf die äußerliche Nachahmung und bringt es mit beidem nur zu realistischem Stückwerk aber zu keiner Schöpfung aus einem Guß und zu keiner ausgeglichenen Harmonie der Teile.

β) Die Gesanggebärdenmimik oder die Operngesangskunst.

Wie die Sprech-Spielkunst die volle und ganze Mimik mit gleitender Tonhöhe ist, so ist die Sing-Spielkunst es mit fester Tonhöhe. Wenn man auch den ausdrucksvollen Gesang bei dem Mangel jedes nachzuahmenden Naturvorbildes nicht wohl „Gesangmimik“ nennen kann, so doch den in die Gebärdenmimik aufgenommenen Gesang „Gesanggebärdenmimik“. Unter „Opernkunst“ wird man eher die Kunst der Komposition oder der Inszenierung von Opern verstehen. Aus realistischem Gesichtspunkt ist die Verschmelzung des unrealistischen Gesanges mit der realistischen Gebärde noch widernatürlicher als der Gesang allein ohne Gebärde; aus idealistischem Gesichtspunkt hingegen wird diese Verbindung überall da der Schauspielkunst überlegen sein, wo der Gesang der Sprachmimik überlegen ist, und in solchen Fällen

auch dem künstlerisch veranlagten Menschen wegen überlegener idealistischer Wahrheit die natürlichste Ausdrucksweise sein, freilich nur zum Zweck des freien, nicht des unfreien Kunstschönen. Der Sänger fühlt sich ebenso unwillkürlich zur Gebärde gedrängt, wie der Schauspieler im Melodrama zum Ausbrechen in Gesang; und wenn der Ballettänzer bei Musikbegleitung seine Stimme gebrauchen wollte, so müßte er sich nicht zum Sprechen, sondern zum Singen gedrängt fühlen.

In der Oper ist eine knappe Handlung in die Länge gezogen, indem in gleicher Zeiteinheit viel weniger Silben gesungen als gesprochen werden und die angeregten Gefühle in lyrischer Breite in Arien, Ensemblesätzen und Chören ausklingen. Deshalb muß die Operngebärde langsamer, ruhiger, maßvoller und abgedämpfter sein als die Schauspielgebärde; selbst bei fortschreitender Handlung wird sie in den Solisten mehr plastisch stilisiert, in den lyrischen Teilen aber größtenteils symbolisch sein und Gefahr laufen, konventionell zu erstarren. Die formale Schönheit erfordert sowohl als plastische Pose der Solisten wie als malerische Gruppierung der Chöre mehr Rücksicht als im Schauspiel, wo das charakteristisch Schöne überwiegen soll, und zu viel plastisch-malerisches Arrangement leicht als verstimmende Absichtlichkeit empfunden wird. Der Schauspieler kann mehr mit dem Mienenspiel wirken als der Sänger und steht dadurch wie durch lebhaftere Beweglichkeit dem Malerischen näher; nur bei lyrischen Dramen (z. B. Iphigenie, Tasso) hat auch der Schauspieler eine plastische Stilisierung der Gebärde anzuwenden.

Zum Tanz steht die Oper in näherer Beziehung durch die Rücksichtnahme der Gebärden auf den musikalischen Rhythmus, während sie in Bezug auf Verhüllung der Körperform mit dem Schauspiel gleichsteht. Auch im Schauspiel muß die gebärdliche Arsis und Thesis mit der stimmlichen zusammenfallen; diese ist aber nicht rhythmisch, selbst nicht im Verse, wo der Versrhythmus deklamatorisch aufgelöst wird. Die deklamatorischen Hebungen sind seltner als die metrischen, häufen sich dafür aber manchmal auch ohne Rücksicht aufs Metrum. Beim ausdrucksvollen Tanz und bei der musikalisch begleiteten Pantomime nötigt einerseits die Leerheit der Zeit zu mehrmaliger Wiederholung derselben Gebärde und zwingt andrerseits die formale Schönheit, rhythmische Dissonanzen mit der Musik zu vermeiden; beides zusammen führt zur Rhythmisierung der Gebärde. In der Oper werden die gebärdlichen Lücken durch Gesang, wie im Schauspiel

durch Deklamation ausgefüllt; darum wäre eine Multiplikation der Gebärden zwecklos. Deshalb kommt es auch trotz der Vermeidung rhythmischer Dissonanzen zwischen Gebärde und Musik doch zu keiner Rhythmisierung der Gebärde; wenn gemeinsame Wiederholungen von Gesang und Gebärde vorkommen, so liegen sie zeitlich schon zu weit auseinander, um rhythmisch zu wirken. In ihrer künstlichen Verlangsamung und Abdämpfung, die leicht zu schablonenhafter Steifheit führt, bildet die Operngebärde das entgegengesetzte Extrem zu der pantomimischen Tanzgebärde, die leicht etwas Unruhiges und Zappelndes bekommt; die Schauspielgebärde hält zwischen beiden die realistisch wahrste Mitte. Im Ballett ist die Gebärde alles, im Schauspiel steht sie mit der Sprachmimik im Gleichgewicht, in der Oper tritt sie weit hinter den ausdrucksvollen Gesang zurück.

Der Opernsänger schöpft seine Anweisungen zur Ausführung seiner Rolle nicht bloß aus der Dichtung, die ihm weniger bietet als dem Schauspieler, sondern auch aus der Komposition, die ihm dieses Manko mehr als reichlich ersetzt, zumal wenn Text und Musik der Oper sich völlig decken und ergänzen. In Bezug auf die Gebärdenmimik ist der Operngesang vom Schauspiel seiner Zeit wesentlich abhängig und hat nur das dort gefundene Vorbild plastisch zu stilisieren; in Bezug auf den ausdrucksvollen Gesang hat er sich durch das Vorbild des Konzertgesanges immer wieder aufzufrischen, wenn Verrohung und Entartung auf der Bühne einzureißen und die eigentliche Kunst aus dem Gesange zu schwinden droht. Keine Kunst kann weniger das Eindringen realistischer und naturalistischer Tendenzen ertragen als der Operngesang; wenn das gleichzeitige Schauspiel sie mit solchen anzustecken droht, so muß sie bei dem Konzertgesang neue idealistische Zuversicht schöpfen und durch ihr idealistisches Vorbild dem Schauspiel die Umkehr zur wahren Kunst erleichtern.[1])

B. Die Kunst des Phantasiescheins oder die Poesie.

1. Die Vortragspoesie.

Die Vortragspoesie bedient sich der formalschönen Sprachgestaltungs- und Vortragskunst und der ausdrucksvollen Sprachmimik, um ihre Wirkung zu steigern. Aber wie jene auch ohne

---

[1]) **Über die Behandlung der Mimik und Tanzkunst in der bisherigen Ästhetik vgl. Ä. I, 510—524.**

Verständnis des Wortsinns beim Hörer ästhetische Wirkungen erzielen können, so kann es auch die Poesie ohne die Hilfe jener, wie sich bei den Prosaübersetzungen von Dichtungen und beim Wiedererzählen gehörter Dichtungen zeigt. Schöne Sprache, schöner und ausdrucksvoller Vortrag und gebundene Rede kann die poetische Wirkung wohl unterstützen, aber nicht hervorbringen oder ersetzen. Nicht der Wortklang, sondern der Wortsinn ist bestimmend für die poetische Wirkung im engeren und eigentlichen Sinne; deshalb ist die Poesie keine Kunst des Gehörs, sondern des durch den Wortsinn vermittelten Phantasiescheins.

Jedes Wort ist für die Poesie um so brauchbarer, je mehr in ihm die Anschauung überwiegt und je mehr es auf seine stets anschauliche Grundbedeutung zurückgeht. Da aber jedes Wort mit Ausnahme der Eigennamen doch schon Gemeinvorstellung ist und viele Anschauungen umfaßt, so kommt es darauf an, durch Zusätze und Wortverbindungen seinen Begriffsumfang einzuschränken, damit der Sinn des Wortgefüges, in dem es ein Glied bildet, den Hörer zu möglichst konkreter Anschaulichkeit führe. Alle Epitheta und poetischen Figuren, alle Vergleiche und Bilder, alle Antithesen und Parallelismen dienen diesem Zweck, ebenso die poetische Verlebendigung und Beseelung des Leblosen und die Individualisierung und Personifikation des Unpersönlichen, welche nicht nur der sprachschöpferischen Grundstimmung näher kommt, sondern auch die Objekte veranschaulicht und auf eine höhere Konkretionsstufe rückt.

Die Poesie kann die Sprache nicht entbehren, aber sie hat an ihr nicht etwa ihr Darstellungsmittel, so daß sie als Sprachschein zu bezeichnen wäre. Der sprachliche Ausdruck ist unentbehrliche Vermittelung für den poetischen Schein, weil ein ohne ihn zustande gekommener selbständiger Phantasieschein nur ein Naturschönes oder kulturgeschichtlich Schönes auf subjektivem Gebiete ist. Nur der sprachlich fixierte Phantasieschein ist ein Kunstschönes und ein poetischer Schein; obzwar die Sprache in ihm nur Vehikel und nicht Darstellungsmittel ist, bleibt sie doch aufgehobenes Moment in ihm und kann auch nach seinem Zustandekommen nicht wie eine benutzte Leiter fortgestoßen werden.

Durch den Wortklang wird dem Hörer der Wortsinn vermittelt, und dieser bietet ihm die Möglichkeit, den Phantasieschein zu rekonstruieren, der dem Dichter selbst vorgeschwebt hat. Eine gute Dichtung beschränkt sich darauf, diejenigen Seiten des Phan-

tasiescheins sprachlich festzulegen, die für die poetische Wirkung unentbehrlich, wesentlich und wichtig sind, läßt aber im übrigen der Phantasie des Hörers Spielraum für die unwesentlichen Zutaten und nebensächlichen Ausführungen, die den Phantasieschein bis ins einzelne vervollständigen. Ein ungeschickter Dichter sucht durch den Wortsinn möglichste Vollständigkeit in der Detailbestimmung des Phantasiescheins zu erzielen und langweilt den Hörer, indem er ihm jede Selbsttätigkeit abschneidet und ihn mit unwesentlichen Nebensachen ermüdet. Da alle Wirklichkeit keinen Unterschied von wesentlichen und unwesentlichen Zügen kennt, so kann auch das realistische Prinzip der Naturnachahmung nicht zu einem solchen hinleiten; die realistischen Dichtungen sind deshalb in der wahllosen Belästigung mit nebensächlichen und gleichgültigen Kleinigkeiten allemal langweilig und leiten grade wegen der Überhäufung mit Details den Hörer nicht zu einer Reproduktion an, die in der Hauptsache mit dem Phantasieschein des Dichters übereinstimmt. Die idealistischen Dichtungen hingegen führen den Hörer dazu, sich einen Phantasieschein nachzuschaffen, der eine treue Versinnlichung des dem Dichter vorschwebenden idealen Gehalts ist, wenn er auch in den unbestimmt gelassenen unwesentlichen Zügen die freiesten Abweichungen zeigen mag.

Der Phantasieschein ist der in die Potenz der Phantasie erhobene Sinnenschein aller, aber vorzugsweise der beiden oberen Sinne; der poetische Phantasieschein ist derjenige Phantasieschein, der durch die Suggestion der dichterischen Sprache ausgelöst wird, und betrifft fast allein die beiden oberen Sinne mit nur schwachem gelegentlichem Hineinspielen der niederen (z. B. die Phantasievorstellung von Bergesfrische und Waldesduft). Indem der Sinnenschein durch die Einbildungskraft reproduziert wird, ist er schon als ein von der Wahrnehmung abgelöster gegeben und braucht nicht mehr erst besonders abgelöst zu werden. Für den Augenschein der reproduzierten Gestalten und Umgebungen ist dies sofort einleuchtend; es gilt aber auch für den Ohrenschein der geschilderten Naturlaute, Geräusche, Tierstimmen, Schlachtenlärm, Volkstosen und für die direkten Reden, die der Dichter seinen Gestalten in den Mund legt. Nicht der gehörte, wahrgenommene Wortklang geht in den Phantasieschein mit ein, sondern nur dessen phantasiemäßiger Abglanz, wie man es am besten an bloß gedachten Selbstgesprächen der Dichtungsgestalten erkennen kann. Der Augenschein wird nicht als ruhender, sondern als bewegter

in die Potenz der Phantasie erhoben; die poetische Schilderung ruhender Gesichtsobjekte ermüdet selbst bei der subjektiven Bewegung des Durchwanderns sehr rasch, wenn nicht der Kunstgriff angewandt ist, das Objekt in seiner realen Entstehung also in einer objektiven Bewegtheit vorzuführen.

Als Einheit von Ohrenschein und bewegtem Augenschein entspricht die Poesie auf der Stufe der Phantasie der vollen und ganzen Mimik auf der Stufe der Wahrnehmung. Gleich dieser hat sie nicht nötig, die Vergangenheit und Zukunft aus dem fixierten Augenblick (wie die bildenden Künste) erraten zu lassen; gleich dieser setzt sie an Stelle einer rein gefühlsmäßigen Bestimmtheit des Inhalts (wie die Musik sie bietet) eine zugleich gefühlsmäßige und vorstellungsmäßige Bestimmtheit; aber im Unterschied von ihr fügt sie zur Modulation der Stimme und Gebärde auch noch den Wortsinn der Rede hinzu und erschließt damit erst das tiefere geistige Verständnis der seelischen Motivationsvorgänge. Dadurch ersetzt sie reichlich dasjenige, was ihr an sinnlicher Bestimmtheit der äußeren Erscheinung gebricht. Ungebunden an Einheit des Orts und der Zeit schaltet sie über beide mit der Unbeschränktheit der Phantasie und wetteifert mit den bildenden Künsten an plastischer Formenklarheit und satter Farbenleuchtkraft, mit den Tonkünsten an Innigkeit, Tiefe und Wärme der Gefühlsdarstellung, mit der Mimik endlich an gegenseitiger Durchdringung von plastisch-malerischer Anschaulichkeit mit Gefühlsinnigkeit.

So ist die Poesie trotz geringerer sinnlicher Bestimmtheit doch die universellste, und unbeschadet ihrer sinnlichen Scheinhaftigkeit die geistigste aller Künste; nicht die Universalkunst ist sie, welche etwa die andern Künste überflüssig machte, wohl aber die höchste aller einfachen Künste und zugleich die am meisten synthetische von allen, welche die an die einzelnen Wahrnehmungskünste verteilten Vorzüge in sich vereint. Dafür ist sie aber auch mehr als eine andre der Gefahr ausgesetzt, die Grenzen der sinnlichen Scheinhaftigkeit und damit der Kunst selbst zu überschreiten. Auch bei den einfachen Künsten kann nur von einem Übergewicht oder Gleichgewicht des Anschauens oder Empfindens, des Objektiven oder Subjektiven die Rede sein, da in jeder Kunst beide Seiten vertreten sind; das Übergewicht der einen oder andern Seite knüpft sich aber bei ihnen an den einseitigen Bestand von Augenschein oder Ohrenschein, und nur das Gleichgewicht an die Verbindung von Augen-

und Ohrenschein. Im Phantasieschein der Poesie ist das Übergewicht einer Seite selbst schon an ein bloßes Übergewicht des Augenscheins oder des Ohrenscheins in Phantasieschein geknüpft, weil hier beide immer verbunden auftreten. Deshalb entsprechen den drei Künsten des Wahrnehmungsscheins nur drei Unterarten der Poesie auf der Stufe des Phantasiescheins. Die Korrespondenz bekundet sich dadurch, daß einerseits jede der drei Wahrnehmungskünste, wenn sie eine Verbindung mit der Poesie aufsucht, sich vorzugsweise zu der ihr gemäßen Unterart derselben hingezogen fühlt, und daß andrerseits jede Unterart der Poesie naturgemäß nach Verbindung mit der ihr gemäßen Wahrnehmungskunst hinneigt. Die bildende Kunst nimmt höchstens epische Rezitation zu ihrer naturgemäßen Erläuterung; von der Musik aber wird die lyrische, wie von der Mimik die dramatische Poesie bevorzugt. Das Epos verlangt nur eine ganz objektive Rezitation, das Lied aber will eigentlich gesungen und das Drama gespielt oder aufgeführt werden; das Epos ist um so besser, je rezitierbarer, das Lied, je sangbarer, das Drama, je spielbarer es ist. Daß auch innerlich in der bildenden Kunst und im Epos die Objektivität und Anschauung, in den Tonkünsten und der Lyrik die Subjektivität und Empfindung überwiegt, in der Mimik und dem Drama ihr Gleichgewicht angestrebt wird, dürfte im allgemeinen zugegeben werden; die Ausnahmen deuten entweder auf die Überspannung einer Kunstgattung über ihre normalen Grenzen hinaus oder auf ein starkes Zurückbleiben hinter ihrer normalen Leistungsfähigkeit.

a) Die Epik.

α) Die plastische Epik oder die rein epische Epik.

Die plastische Epik gehört den Zeiten an, in denen eine malerische Kunstanschauung noch nicht besteht, sondern entweder die plastische in unbestrittener Herrschaft oder selbst erst in der Entwickelung ist; ihre höchste Blüte hat sie demgemäß in demselben Volke erreicht, das auch die Plastik auf ihren Gipfel gebracht hat. Wie die Plastik unter den Wahrnehmungskünsten, so zeigt die plastische Epik in der Phantasiekunst das höchste Maß anschaulicher Objektivität und subjektivitätsloser Kühle; sie ist dadurch am meisten charakteristisch für den Unterschied der Epik von Lyrik und Dramatik, wie die Plastik es für den Unterschied der bildenden Kunst von der Musik und Mimik ist. Sie verzichtet auf stimmungsvolles Kolorit und Helldunkel und läßt

gleich der Plastik alles durch seine reine Form unter gleichmäßig klarer Beleuchtung wirken; darum braucht sie einfache, leicht übersehbare Kulturzustände und als bekannt vorauszusetzende Örtlichkeiten. Sie zeigt eine spannungslos fortschreitende Bewegung, einen ruhigen Fluß der Begebenheiten, aber nicht die Anspannung der ihn bewirkenden Triebkräfte; darum hält sie sich mehr an breite Volksmassen und Götterratschluß als an hervorstechende Einzelne und ihre Willensmotive. Sie stellt, gleich der Plastik, das Gattungsmäßige vor dem Umschlag ins Individuelle dar, und schildert deshalb Typen, die bestimmte Richtungen des Volksgeistes repräsentieren, ohne zur vollen Persönlichkeit entwickelt zu sein. Alle diese Bedingungen findet sie am besten im Übergang der Völkerkindheit zum Jünglingsalter, d. h. in der Heroenzeit, vereinigt, die weder zur psychologischen Vertiefung noch zur koloristischen Ausmalung drängt.

Der sehnende Rückblick des Mannes auf die Kinderzeit ruht auf einer Kontrastwirkung, und zum Teil auf Illusionen und Fiktionen; darum kann die plastische Epik, so natürlich sie der Völkerkindheit ist, nicht für alle Zeiten die höchste Dichtungsform sein. Sie steht nicht nur zeitlich, sondern auch begrifflich am Anfang der Dichtkunst, und spätere Zeiten sind darum nicht schon für die ganze Dichtkunst ungeeignetere Vorwürfe, weil sie es für die plastische Epik sind (vgl. oben S. 53—54). Durch ihr halbes Steckenbleiben in der typischen Gattungsmäßigkeit ist sie weniger konkret-individualistisch als andre Dichtungsarten, und es ist ein Irrtum, wenn man sie wegen ihrer plastischen Anschaulichkeit und Objektivität „realistisch“ nennt. Der moderne Dichter, der für plastische Epik veranlagt ist, muß in das Heroenzeitalter zurückgreifen, weil die späteren Zeiten zu verwickelte Kulturbedingungen und zu ausgeprägte Persönlichkeiten zeigen, um sie als bloße Typen von Richtungen der Volksseele zu verwenden. Da aber Örtlichkeit und Sitten seinem Publikum doch fremd sind, kann er sie einerseits beliebig wählen und muß sie andrerseits doch durch Schilderung näherbringen, wenn die Dichtung nicht farblos und abstrakt bleiben soll; dabei gerät er aber dann sofort in die Koloristik der malerischen Epik hinein und muß, um seine fernen Stoffe seinem Publikum interessant zu machen, sie in romantische Beleuchtung rücken. Sucht er diese Schwierigkeiten dadurch zu umgehen, daß er einfache ländliche Verhältnisse und Menschen aus der Gegenwart des eignen Volkes darstellt, so gerät er aus dem Erhabenen und Tragischen ins

Idyllische (Voß' Luise); läßt er einen geschichtlichen Hintergrund durchblicken, so wird günstigenfalls das Epos zur Novelle in Versen und gleitet damit in die Lesepoesie hinüber (Hermann und Dorothea). Da alle Arten der Poesie mit gleichartigem ästhetischen Schein operieren, so sind auch zwischen ihnen alle Abstufungen und Übergänge möglich, die zwischen Plastik und Malerei, sowie zwischen bildenden Künsten, Tonkünsten und Mimik ausgeschlossen sind.

β) Die malerische Epik oder die lyrische Epik.

Die malerische Epik hat den Reichtum und die Pracht des Kolorits vor der epischen voraus und kann dadurch mannigfacheren Umgebungen und verwickelteren Verhältnissen gerecht werden und wechselnde Stimmungen schildern; aber sie büßt dafür infolge des Helldunkels an objektiver Bestimmtheit der Formen und Schärfe der Umrisse ein, schreitet also keineswegs zu schärferer Individualisierung ihrer Gestalten fort. Ihre zusagendsten Stoffgebiete liegen in der sagenhaften Vorzeit, dem ritterlichen Mittelalter, den phantastischen Glaubens- und Märchenwelten und den exotischen Landschaften der Kolonisationsbestrebungen. Das Typische schlägt zuletzt in das Konventionelle und Schablonenhafte um und leitet dann zur Selbstironisierung hin. Im plastischen Epos verschwindet der Dichter gänzlich hinter der Objektivität der Handlung; im malerischen Epos hat er so lange keinen besondren Grund mit seiner Persönlichkeit hervorzutreten, als die Dichtung sich im objektiv Komischen, Tragischen und Rührenden hält. Das im Kolorit und Helldunkel liegende Ausdrucksmittel drängt aber dazu, das Komische, Tragische und Rührende, das auch im plastischen Epos schon einen gewissen Platz einnimmt, humoristisch zu färben, und sobald dies geschieht, wird es für den Dichter eine undankbare Mühe, seine Subjektivität noch länger zu verstecken. Er tritt nun hervor, um seinen Witz und Humor an dem Gegenstande spielen zu lassen; dabei hat er sich nur davor zu hüten, daß seine Reflexionen nicht etwa abstrakt gedanklich werden, sondern Bespiegelungen mit poetischen Farben und Lichtern, d. h. humoristisch kontemplative Lyrik, bleiben.

Außer dieser humoristisch kontemplativen Lyrik kann die malerische Epik noch die eigentliche Stimmungs- und Gefühlslyrik hineinbringen, teils durch lyrische Ergüsse, die den Dichtungsgestalten [illegible] Mund gelegt werden, teils durch stimmungsvolle Land[illegible]d Natur[illegible]olik, teils in eigenen subjektiven

Exkursen. Aber auch die Anschauungslyrik, die schon dem plastischen Epos in abgedämpfter keimartiger Weise innewohnt, empfängt im malerischen eine reichere Entfaltung und sorgfältigere Pflege durch die malerische Wärme der Behandlung und durch die sorgfältigere Ausführung der kleinen Züge im Verhalten der Figuren, die ihr feineres Seelenleben offenbaren. Durch die reichere Aufnahme lyrischer Innerlichkeit und humoristischer Freiheit stellt die malerische Epik sich als eine nicht bloß gleichberechtigte, sondern gradezu überlegene Unterart der Epik neben die plastische, und es ist ganz irrig, sie als ein bloßes Verfallsprodukt dieser anzusehen. Dagegen erscheint sie allerdings nicht mehr als rein und ausschließlich episch, sondern als eine Übergangsform von der Epik zur Lyrik; unter Umständen wird das Epische zum bloßen Rahmen, um eine Reihe lyrischer Dichtungen zu einer Einheit zusammenzufassen. Wo dagegen das lyrische Element zurücktritt und das Humoristische sich vordrängt, da wird gar leicht auch noch die metrische Form als eine hemmende Schranke beseitigt und das Epos schlägt in ungebundene Lesepoesie um (humoristischer Roman).

Nur zur Lyrik, nicht zur Dramatik gibt es einen direkten Übergang von der Epik; denn die dramatische Selbstbestimmung des eigenen Schicksals sprengt die epische Form und drängt Götter und Fatum ebenso wie Zauberspuk und Wunder zurück. Auch das Tragische ist im Epos ein andres als im Drama, nämlich das Schicksal eines ganzen Geschlechtes, Stammes oder Volkes, und darum auch nicht ohne gänzliche Umwandlung ins Drama übertragbar. Ein indirekter Übergang des Epischen ins Dramatische findet jedoch statt einerseits innerhalb der Vortragspoesie durch Vermittelung der drei Unterarten der Lyrik und andrerseits durch Vermittelung der Lesepoesie, nämlich durch die dramatische Novelle und den dramatischen Roman.

b) Die Lyrik.

α) Die epische Lyrik.

Die epische Lyrik scheidet sich zuerst aus der Epik aus und steht der Epik dadurch am nächsten, daß sie gleich dieser in ganz naiver Weise einen poetischen Schein von rein anschaulicher Objektivität darbietet ohne alle ausdrücklichen Reflexionen des Dichters oder der Dichtungsgestalten über ihre Gefühle. Zur Lyrik wird sie dadurch, daß der Gefühlszustand durch reale oder symbolische Handlungen oder Unterlassungen oder durch Natur-

symbolik unwillkürlich verraten wird und dann geeignet ist, im Hörer eine tiefere Resonanz hervorzurufen. Dieser objektive Pol der Lyrik, bei dem der Dichter selten die eignen, meist fremde Gefühle schildert, findet sich selbst in Volksliedern nur selten.

β) Die rein lyrische Lyrik.

Sie bildet den Mittelpunkt der Lyrik und gliedert sich teils nach Stoffgebieten, teils nach sprachlichen Dichtungsformen, teils nach den Motiven der Gefühle. Von diesen drei sich kreuzenden Einteilungsarten ist die dritte die ästhetisch wichtigste; nach ihr zerfällt die rein lyrische Lyrik in Stimmungs-, Situations- und kontemplative Lyrik. Die Stimmungslyrik schildert die Gefühle entweder, ohne sie auf objektive Ursachen zu beziehen, oder auch, indem sie sie auf nebensächliche oder irrtümliche Ursachen bezieht. Die Situationslyrik schildert die Gefühle im Zusammenhang mit den Situationen, durch welche sie hervorgerufen sind, so daß die letzteren der Darstellung der ersteren zur Verdeutlichung und Verstärkung dienen. Die kontemplative Lyrik hebt aus dem bunten zufälligen Wechsel der gefühlserregenden Situationen das Wesentliche, Gesetzmäßige, Allgemeine und Notwendige heraus und stellt es im Zusammenhang mit den dadurch gesetzmäßig erregten Gefühlen und Stimmungen dar.

Kontemplative Lyrik ist nicht mit Gedankenlyrik oder Reflexionslyrik zu verwechseln, letztere gehören vielmehr zur unfreien Kunst der Didaktik, und stellen diejenige Unterart derselben dar, welche das Herz, die Gesinnung und das Gewissen anrufen, um durch sie auf den Verstand zu wirken. Gedanken und Reflexionen mag der Dichter als Mensch haben; als Dichter muß er sie sich fernhalten, wenn sein Werk nicht aus der freien Kunst herausfallen soll. Der echte Dichter denkt nur in Anschauungen, welche die sinnliche Einkleidung des unmittelbar unausgesprochenen idealen Gehalts bilden. Alles, was er als Mensch oder Philosoph gedacht hat, kann wohl seine Gedankenwelt bereichern und befruchten, aber es muß erst in die unbewußten Tiefen der Seele untertauchen, um als sinnliche Anschauung neu geboren zu werden. Was er so geschaffen, wird er gar kein Bedürfnis haben, nachträglich noch in abstrakt gedanklicher Form zu erläutern, und wenn er es doch tut, so wird er dabei ebenso leicht wie ein Dritter irren oder hinter der Tiefe des idealen Dichtungsgehalts zurückbleiben. Die kon-

templative Lyrik will nicht die Idee des Lebens und der Welt offenbaren, sondern die des Gemüts, darum ist auch sie subjektive Gefühlslyrik, und zwar die subjektivste von allen, indem sie die tiefsten Tiefen der Subjektivität enthüllt, freilich nicht in ihrer zufälligen Besonderheit, sondern in ihrer wesentlichen Allgemeingültigkeit.

Die kontemplative Lyrik läßt das Leben und die Welt nur im Spiegel des Gefühlswertes sehen, den sie für das Gemüt haben; so hat sie denselben Gegenstand wie die philosophische Axiologie und wird dadurch zur optimistischen und pessimistischen Lyrik. Sie geht aber auch über die anthropologischen Grenzen hinaus, indem das Selbstgefühl zum Allgefühl, die eigne Seligkeit zur absoluten erweitert und der Weltschmerz zum Gottesschmerz vertieft wird; so wird sie zur monistischen und pantheistischen Lyrik. Beide Seiten treffen zusammen in der mystischen Lyrik, die sich als religiöse Lyrik an bestimmte Religionssysteme anlehnt, ohne solche Anlehnung aber ungenau philosophische Lyrik genannt zu werden pflegt. Je höher sich die kontemplative Lyrik über zufällige Situationslust und -unlust und partikulären Eigenschmerz erhebt, desto mikrokosmischer und ästhetisch wertvoller wird sie, desto mehr läuft sie aber auch Gefahr, zur Gedanken- und Reflexionslyrik zu werden und damit aus der freien Kunst herauszufallen. Diese Gefahr liegt ja jeder Kunst um so näher, je erhabener und übersinnlicher der von ihr zu versinnlichende ideale Gehalt ist, und ein je höheres künstlerisches Vermögen deshalb erforderlich ist, um die adäquate Versinnlichung zu schaffen.

Das kontemplative Gedicht beruht auf einer Grundanschauung, die entweder einmal in knapper Form oder mehrmals in gesteigerten Varianten dargestellt werden kann. Will der Dichter sich breiter ergießen und doch die Hinzunahme von gedanklichen Reflexionen vermeiden, so muß er Situationslyrik und Stimmungslyrik als Vorbereitung und Nachklang zu Hilfe nehmen und das Allgemeingültige gleichsam induktiv aus besonderen Situationen hervorgehen lassen. Die eigentlich kontemplative Lyrik bildet dann nur den Höhepunkt der Situations- oder Stimmungslyrik. In einem Punkte nur steht die kontemplative Lyrik hinter der übrigen zurück: sie ist am wenigsten sangbar und zur Komposition geeignet, weil das, worin ihre Überlegenheit besteht, von der Musik doch nicht wiedergegeben werden kann. Nicht nur in längeren lyrischen, sondern auch in epischen und drama-

tischen Dichtungen setzen die kontemplativ-lyrischen Höhepunkte den Komponisten in Verlegenheit, über die ihm nur technisches Geschick so leidlich hinweghilft. Die rein lyrische Lyrik hat von allen Dichtungsarten die größte Neigung zu mannigfachen und wechselnden Versformen und läuft dadurch auch nach seiten der Form Gefahr, aus der freien Kunst herauszufallen, indem sie sich in Verskünsteleien verirrt.

γ) Die dramatische Lyrik oder die Lyrik der Leidenschaft und der Motivation.

Die äußerlich dramatische Lyrik spiegelt nur einen dramatischen Vorgang durch die Gefühle wider, die er in einem an ihm nicht aktiv Beteiligten erregt; die innerlich dramatische Lyrik führt entweder einen dramatischen Kampf der Gefühle und Leidenschaften, den zur Handlung treibenden Motivationsprozeß und die Gefühlsreaktionen nach vollbrachter Tat, oder aber sogar den Widerstreit der Interessen und Gefühle in mehreren lyrischen Subjekten vor. Die äußerlich dramatische Lyrik spinnt sich in Liederzyklen, meist mit wechselnden Versmaßen, aus, um eine längere Reihe von Gemütsreaktionen auf ebensoviele Situationen zu veranschaulichen; erstere sind hier die Hauptsache, wie letztere in der Epik. Die innerlich dramatische Lyrik zeigt die Leidenschaften in allen ihren Phasen, den Gefühlszustand vor und nach der Tat, d. h. die Seele der Handlung, in welche die kommende Tat ihren Schatten vorauswirft, und in welcher die vollbrachte Tat ihre Spuren zurückläßt. Sie liefert wesentlich Monologe, sei es als selbständige Gedichte, sei es als Höhepunkte in Dramen.

Wenn mehrere lyrische Subjekte abwechselnd eingeführt werden, so können sie entweder ohne direkte dramatische Beziehung zueinander sein (wie etwa zwei getrennte Liebende), oder auch so, daß sie miteinander sprechen oder sich schreiben, also aufeinander dramatisch reagieren. Im letzteren Falle drängt die nach Bereicherung und Erweiterung strebende Lyrik ebenso zur Dramatik hin, wie vorher die Epik zur Lyrik hingedrängt hatte. Das Ergebnis kann entweder ein Bruchstück aus einem unfertigen Drama, oder ein in sich vollendetes, in eine einzige Szene zusammengedrängtes Drama sein. Selten gelingt es, die Exposition in den Dialog so zusammenzudrängen, daß die ganze Vorgeschichte und Situation klar wird (z. B. Edward); meist muß namentlich in der Einleitung epische Schilderung zu Hilfe genommen werden. Die so entstehende Form der dramatischen

Ballade wetteifert an malerischer Anschaulichkeit mit der epischen Ballade und übertrifft an Leidenschaftlichkeit und Tiefe des Gefühlsausdrucks die sonstige Lyrik. Deshalb würde sie, und nicht die kontemplative Lyrik, als Höhepunkt der Lyrik zu bezeichnen sein, wenn sie nicht schon auf dem Übergange zur Dramatik stände und ihre Überlegenheit grade dem dramatischen Gleichgewicht von objektiver Anschauung und subjektivem Gefühl verdankte.

c) Die Dramatik.

Der Wechsel der lyrischen Subjekte in einer dramatischen Ballade fordert noch keine Mehrheit von Vortragenden, teils wegen der knappen Zusammendrängung der Reden, teils wegen ihrer Abwechselung mit Situationsschilderungen. Wenn dagegen der Übergang zu breiter angelegten Dialogen mit Ausschluß aller Schilderungen vollzogen ist, dann wird der Vortrag aller Reden durch einen Sprecher zur Künstelei. Auch wenn der Vortragende keine Stimmen des andern Geschlechts nachzuahmen braucht, leidet doch der für jede Rede verfügbare Modulationsumfang und die Klangschönheit durch die Verteilung aller ihm verfügbaren Nuancen auf die verschiedenen Subjekte. Es müssen also mehrere Vortragende eintreten. Solange der Vortragende sich nur an die Zuhörer wendet, muß er seine instinktive Neigung, die Sprachmimik mit Gebärdenmimik zu verbinden, unterdrücken oder doch dämpfen; sobald aber mehrere Vortragende miteinander Wechselreden führen und durch diese einander motivierend erregen, wird die Unterstützung der Sprachmimik durch Gebärdenmimik ästhetisches Erfordernis, d. h. die dramatische Dichtung verlangt beim Vortrag zugleich Spiel.

Daraus folgt aber auch, daß die dramatische Dichtung für das Spiel berechnet sein muß; das Spiel, auf das sie im voraus Rücksicht zu nehmen hat, gelangt so zu einem für die Dichtung selbst maßgebenden Einfluß. Selbst dann, wenn das Drama bloß vorgelesen oder gar lautlos gelesen wird, muß es den Hörer oder Leser zwingen, sich mit seiner Phantasie das Spiel auszumalen, das die Darsteller mit der Sprachmimik verbinden müßten. Was in dem zusammengesetzten Kunstwerk der dramatischen Aufführung das Spiel ist, das ist in der dramatischen Dichtung die Handlung; beide decken sich genau (Au. 262—268). Äußerliche Aktionen ohne mimischen Ausdruck von Affekten und Leidenschaften sind keine dramatische Handlung; wohl aber sind innere Kämpfe der Gefühle und Begehrungen in einem oder zwischen

mehreren Individuen, auch wenn sie nicht zu äußerer Aktion führen, dramatische Handlung zu nennen, weil sie im Spiel zutage treten. Die ganze dramatische Handlung muß aus den Worten der Dichtung zu entnehmen sein, und höchstens zu den nebenherlaufenden äußeren Aktionen dürfen Anweisungen für den Regisseur beigefügt sein.

Durch das Spiel ist auch der Umfang einer dramatischen Dichtung bestimmt, der zwischen dem eines Epos und eines Liedes in der Mitte steht. Das Spiel nötigt zum Verzicht auf epische Massenaktionen und zum symbolischen Ersatz durch mikrokosmische Einzelaktionen; es legt den Schwerpunkt auf die Motivationsvorgänge in den Einzelhelden, während das Epos ihn in den äußeren Ereignissen und Schicksalen der Massen hat, die nur durch typische Einzelhelden der Anschauung nähergerückt werden. Diese epischen Helden sind äußerlich aktiver, innerlich passiver als die dramatischen; sie werden vom Strom der Ereignisse hin und her gerissen, während der dramatische Held auch bei geringer äußerlicher Aktivität doch seines Schicksals Schmied ist. Die dramatischen Konflikte sind schärfer, zugespitzter, die dramatische Spannung zeigt anhaltendere und höhere Steigerung, die Einheit der dramatischen Handlung ist straffer als im Epos; denn das Spiel verlangt von Anfang bis zu Ende des Dramas möglichst rege Betätigung, und der Genuß in einem Zuge erfordert größere Geschlossenheit als der von Bruchstücken zu verschiedenen Zeiten.

Wenn man so die Unterschiede der Dramatik von den übrigen Dichtungsarten aus dem Spiel ableiten kann, so ist dies doch nur eine mehr äußerliche Auffassung des Sachverhalts. Die Mimik ist doch wesentlich die durch die Subjektivität des Gefühls hindurchgegangene Anschauungsobjektivität. Die epische Objektivität, die in der Lyrik in der Subjektivität des lyrischen Subjekts untergegangen war, wird in der Dramatik aus der Vielheit der lyrischen Subjekte wiedergeboren, die in ihrer charakterologischen und physiognomischen Verschiedenheit selbst eine neue Objektivität darstellen. Diese dramatische Objektivität hält aber im Gegensatz zur epischen die Subjektivität des Gefühls, durch die sie hindurchgegangen ist, in sich aufbewahrt und aufgehoben und ist damit Gleichgewicht der anschaulichen Objektivität und gefühlsmäßigen Subjektivität. Dieses Gleichgewicht aber stellt sich äußerlich im Spiel dar. Deshalb kann man die Eigenart der dramatischen Poesie ebensogut aus dem Gleich-

gewicht der in der Epik und der Lyrik einseitig auseinandergetretenen Momente der Poesie ableiten (Hegel) wie aus dem Spiel (von Kirchmann); denn ersteres und letzteres verhalten sich wie Seele und Leib und sind dasselbe, von zwei Seiten gesehen.

Auch die malerische oder romantische Epik strebt nach einem solchen Gleichgewicht; aber sie kommt nicht darüber hinaus, lyrische Intermezzos in den epischen Fluß der Handlung einzuschieben, oder humoristische Reflexionen über die Handlung zu verstreuen, oder Schilderungen (namentlich landschaftliche) in den Dienst der subjektiven Lyrik des Dichters zu stellen. Erst die Lyrik kann das Gleichgewicht als ein innerliches anstreben, leitet dann aber auch bereits in die Dramatik hinüber. Die Einteilung der Epik war daraus geschöpft, ob dieselbe sich selbst treu bleibt oder bereits den Übergang zur Lyrik sucht, die der Lyrik daraus, ob sie noch in epischer Gebundenheit befangen bleibt oder sich zu ihrem eigenen Wesen hindurchgerungen hat oder schon auf dem Übergang zur Dramatik befindlich ist. Die Einteilung der Dramatik wird demgemäß daraus zu schöpfen sein, ob sie noch in ihrem lyrischen Ausgangspunkt stecken geblieben, oder sich zwar zur epischen Objektivität zurückgewandt, aber den Gegensatz der dramatischen gegen die epische Handlung noch nicht klar erfaßt hat, oder ob sie zum dramatischen Gleichgewicht der epischen Anschaulichkeit und lyrischen Vertiefung durchgedrungen ist. So ergibt es sich aus dem Wesen der Unterarten der Poesie, daß die reine Epik am Anfang, die reine Lyrik in der Mitte und die reine Dramatik am Ende der betreffenden Unterarten steht.

Diese Einteilungsart scheint sachgemäßer als die in Tragödie und Komödie, oder die in Tragödie, Komödie und Versöhnungsdrama (ernstes Schauspiel, Rührstück, comédie larmoyante). Denn es ist ein bloßer Zufall, daß die Namen für die wichtigsten Modifikationen des Schönen von der Tragödie und Komödie entlehnt sind, und dieser Zufall darf nicht dazu verleiten, diese Modifikationen bloß anhangsweise bei Gelegenheit der dramatischen Dichtung zu besprechen. Das Humoristische verteilt sich ohnehin auf die Tragödie, die Komödie und das Versöhnungsdrama, so daß diese Einteilung der Dramatik nach den Modifikationen doch unvollständig bleibt. Es liegt kein sachlicher Grund vor, diese Einteilung grade in der dramatischen Dichtung in den Vordergrund zu stellen, solange dies bei der epischen und lyrischen Dichtung und bei den bildenden Künsten nicht auch geschieht.

α) Die lyrische Dramatik.

Die lyrische Dramatik hat sich bei den Griechen aus lyrischen Chorgesängen entwickelt, indem Solisten epische Exkurse aus dem Mythenkreis des jeweils gefeierten Gottes vortrugen. Der Chor sang und tanzte mit Instrumentalbegleitung; die Solisten rezitierten ihre epischen Exkurse wohl mehr nach Art der Rhapsoden, fielen aber sicherlich in lyrischen Gesangston zurück, wenn sie mit dem Chor abwechselnd lyrische Strophen vortrugen. Auch das indische Drama war teils episch, teils in ganzen Akten rein lyrisch; das griechische und indische Drama sind eher mit Oper und Ballett als mit dem heutigen Drama zu vergleichen. Das griechische Drama stellt eine den Zuschauern genau bekannte Handlung dar und gibt von dieser eigentlich nur die Katastrophe, entspricht also höchstens dem fünften Akt eines modernen Dramas. Die Einheit der Zeit und des Raumes, die man von einem solchen Einakter mit Recht fordern durfte, sind keine Gesetze der dramatischen Dichtung überhaupt, noch weniger die Teilnahme des Chors in seiner Doppelstellung als mitwirkende epische Masse und als unbeteiligter Zuschauer. Soweit Handlung in solchen Dramen ist, ist ihre Führung episch; die Helden sind mehr passive Werkzeuge höherer Mächte ohne eigentliche Selbstbestimmung, die willig für unwissentliche Schuld eintreten, oder durch den deus ex machina gerettet werden. Die Sprache ist lyrisch, in ihren Höhepunkten kontemplativ lyrisch; die Wechselrede ergeht sich mehr in kontemplativer Gefühlsdialektik als in dramatischer Motivation der Handlung.

Die lyrische Dramatik hatte sowohl bei den Griechen und Indern als auch in der Gegenwart nur als Bestandteil eines zusammengesetzten Kunstwerks Daseinsberechtigung; sie stützt sich auf die Gesanggebärdenmimik und muß sich verschieden ausgestalten je nach der Entwickelung der Musik der betreffenden Zeit. Wir können das griechische Drama nicht rekonstruieren, weil wir seine Musik nicht kennen, auch nicht mehr genießen könnten, wenn wir sie kännten. Die lyrische Dramatik kann nur fortleben als Dichtungsgrundlage der heutigen Oper, und die hellenischen Dramen könnten nur als moderne Opern ihre Auferstehung feiern. So unmöglich die Wiedereinführung des Chors in das moderne Drama ist, ebenso verkehrt ist seine Ausschließung aus der Oper; denn viele Menschen können zwar nicht zugleich sprechen, aber sie singen bei Übereinstimmung ihrer erregten Gefühle sehr gern zusammen. Das moderne Drama soll

sich auf der Höhe der dramatischen Dramatik halten; die Operndichtung darf dies gar nicht versuchen, sondern muß auf der Stufe der lyrischen Dramatik stehen bleiben, da sie nur auf dieser den geeigneten Boden für die Beteiligung der Musik am zusammengesetzten Kunstwerk darbietet. Sie stellt sich poetisch tiefer als das dramatische Drama, um als Gesamtkunstwerk eine desto größere kombinierte Wirkung zu erzielen.

Das dramatische Drama hat seinen Schwerpunkt in der Motivation, die Operndichtung in dem Ausspinnen der Gefühle, die durch die Situationen hervorgerufen werden; sie will gar kein poetisch dramatisches Gleichgewicht von anschaulicher Objektivität und gefühlsmäßiger Subjektivität herstellen, sondern das innere Übergewicht der letzteren auf den Gipfel treiben und ihm nur äußerlich die anschauliche Objektivität des Schaugepränges als Gegengewicht beigesellen. Darum verlangt sie auch keine dramatische Selbstbestimmung, keine volle Verdeutlichung und keine strenge Folgerichtigkeit der Motivation. Dem Zufälligen, dem Unverständlichen, dem Unwahrscheinlichen bleibt hier ein breiterer Spielraum offen, welcher der Phantasie jedes Zuschauers gestattet, die Dichtung, soweit es ihm nötig scheint, durch Einschaltungen zu vervollständigen. Dagegen verlangt sie eine viel stärkere Konzentration der Handlung als das Schauspiel, weil in derselben Zeit viel weniger Worte gesungen als gesprochen werden und mehr Gesangspausen in der Oper vorkommen als Sprechpausen im Schauspiel. Die Operndichtung verlangt deshalb Sujets mit möglichst einfachen Voraussetzungen und leicht durchschaubarer, knapper Handlung, die gleichwohl die Gefühle aufs tiefste und mannigfaltigste erregt, ohne bei allen Kontrasten aus der durchgehenden Grundstimmung herauszufallen. Wunder und Zauber, Schicksal und Götterwille hat hier noch seinen Platz; deshalb liegt ihr das Stoffgebiet der Mythen, Sagen und Märchen am nächsten. Von der dramatischen Dramatik kann die Operndichtung nur zweierlei für sich gebrauchen: die intensive dramatische Spannung und Steigerung und die Schärfe der Charakterzeichnung der möglichst kontrastierenden Dichtungsgestalten. Aus beidem kann die Musik reiche Anregung schöpfen, um die lyrischen Wirkungen auf ihren Gipfel zu führen. Die Lyrik in der Operndichtung kann nur solche der Stimmung, der Situation und der Leidenschaft sein; die epische Lyrik ist durch die Naivität ihres Ursprungs ausgeschlossen, die kontemplative durch die Unfähigkeit der vorgeschrittenen Musik, sich mit ihr zu verschmelzen.

β) Die epische Dramatik.

Das lyrische Drama der Alten war grade durch die erlangte Vollendung an einem Übergang zu höheren Formen behindert; Musik und Tanz, Maske, Kothurn und Dekoration aufzugeben und die riesigen Zuschauerräume zu verkleinern, wäre eine nach Lage der Dinge unbillige Zumutung gewesen. Als im Mittelalter der Drang erwachte, sich die christlichen Legendenstoffe dramatisch zu vergegenwärtigen, mußte man sich fast ohne jede Zurüstung behelfen. Der Mangel der Musik und des Schallrohrs und die kleinere Zahl der Zuschauer führten zu natürlicherem Sprechen, das Fehlen des Kothurns und der Maske zu konkret individueller Gebärdenmimik, die Dekorationslosigkeit zu freiem Schalten mit Ort und Zeit. Alles dies drängte die lyrischen Momente zurück und die epischen in den Vordergrund; das Drama wurde zu unmittelbarer Vergegenwärtigung der epischen Legenden und blieb dadurch in seiner Handlungsführung und Komposition den Gesetzen des Epos unterworfen. Massen treten in Wirkung, Götterwille, Heiligenfürsprache, Reliquienzauber u. dgl. bestimmen die Handlung an Stelle dramatischer Selbstbestimmung. Von den Mysterien wurde diese Form auf die Historien, d. h. von der heiligen Legende auf die weltliche übertragen.

So stellen sich die ernsten Dramen Calderons noch ganz als epische Dramatik dar, da nur in nebensächlichen Dingen eine wirkliche dramatische Selbstbestimmung Geltung hat. Shakespeare hat wegen seiner dekorationslosen Bühne auch noch naiv legendarische Massenaktion und epische Komposition, ringt sich aber in der Handlungsführung bereits zur dramatischen Selbstbestimmung durch. Sache der Bühnenbearbeitungen ist es, die Eierschalen der epischen Komposition von der dramatischen Handlung möglichst abzustreifen. So vollzieht sich von der epischen Dramatik her der Durchbruch zur dramatischen, der von der lyrischen aus nicht gelingen konnte. Ist er einmal erfolgt, so behält zwar das lyrische Drama als Dichtungsunterlage der Oper wohl noch ferner seine Berechtigung, aber nicht mehr das epische Drama, das nicht in ein zusammengesetztes Kunstwerk eingeht. Man kann aus kunstgeschichtlichem Interesse die epische Dramatik vergangener Zeiten wieder ausgraben, aber durch ihre Nachahmung nicht mehr den ästhetischen Ansprüchen der lebendigen Gegenwart genugtun.

γ) Die rein dramatische Dramatik.

Wenn die Dramatik überhaupt eine Synthese der lyrischen Gefühlssubjektivität und epischen Anschauungsobjektivität vollziehen soll, so ist in der lyrischen Dramatik der Schwerpunkt dieser Synthese zu weit nach der ersteren, in der epischen Dramatik zu weit nach der letzteren Seite verschoben. Die dramatische Dramatik wird das richtige Gleichgewicht beider Seiten herstellen, wenn es ihr gelingt, die Synthese der lyrischen und epischen Dramatik zu vollziehen. Dies kann nur dann gelingen, wenn das spezifisch Dramatische zum treibenden Mittelpunkt und bestimmenden Formgesetz der ganzen dramatischen Komposition und Handlungsführung gemacht wird, d. h. wenn die motivatorische Spannung und ihre Steigerung von Akt zu Akt den Bau des Dramas beherrscht. Die strengste Einheit des Orts und der Zeit muß innerhalb jedes Aktes festgehalten werden; ein Ortswechsel während des Aktes ist nur insoweit statthaft, daß die Pause der Verwandlung für die Bewegung des Zuschauers von einem Ort zum andern genügen würde, eine Zusammendrängung des stetigen Zeitverlaufs nur nach Maßgabe der dramatischen Konzentration der Handlung (z. B. mehrerer Stunden in eine). Der Ortswechsel zwischen zwei Akten dagegen ist unbeschränkt, und das Zeitintervall, das übersprungen wird, nur dadurch beschränkt, daß die Wünsche, Neigungen und Gesinnungen der Dichtungsgestalten in dem für die Handlung erforderlichen Maße fortbestehend zu denken sind. Die Einheit der Grundstimmung und der Handlung ist dagegen durchweg festzuhalten.

Die synthetische Aufgabe kann nur einem Dichter von spezifisch dramatischer Anlage gelingen; wem sie fehlt, der wird entweder nach der Seite der lyrischen oder der epischen Dramatik hin abirren, oder zwischen beiden Einseitigkeiten hin und her schwanken. Goethe z. B. beginnt mit epischer Dramatik, geht dann zu lyrischer über und endet mit dem Schwanken zwischen beiden; Grillparzer beginnt lyrisch und endet episch; Grabbe bleibt durchweg episch; Schiller stirbt, als er nach langem Experimentieren der Lösung der Aufgabe ganz nahe ist. In bezug auf das spezifisch Dramatische bleibt Shakespeare Muster, und nur in bezug auf seine epische Komposition kann es sich um eine Synthese der Shakespeareschen und hellenischen Dramatik handeln.

Ganz irreleitend ist es, das Übergewicht der Gefühlssubjek-

tivität in der lyrischen Dramatik idealistisch, das der Anschauungsobjektivität in der epischen Dramatik realistisch und das Gleichgewicht beider in der dramatischen Dramatik idealrealistisch zu nennen. Da die Mimik am leichtesten in der Nachahmung und mit ihr im Naturalismus stecken bleibt, und die dramatische Poesie wegen der Deckung von Spiel und dramatischer Handlung auf die Mimik Rücksicht nehmen muß, so kann allerdings die Dramatik im allgemeinen leichter vom Naturalismus einer unzulänglichen und verkehrten Mimik angesteckt werden als andre Arten der Poesie. Auch kann man zugeben, daß von allen Unterarten der Dramatik die lyrische Dramatik relativ am wenigsten dieser Ansteckung ausgesetzt ist, weil Maske, Kothurn, Rhythmus und Gesang ihrer Mimik naturwidrige Fesseln anlegen; aber man kann darum doch nicht sagen, daß sie idealistischer sei als die andern. Wenn ferner die epische Dramatik darum, weil sie mehr als die lyrische der Ansteckung durch naturalistische Mimik ausgesetzt ist, realistischer heißen sollte als diese, so müßte die dramatische Dramatik im höchsten Maße realistisch heißen, aber nicht idealrealistisch, da sie offenbar nicht einer schwächeren, sondern stärkeren Rückwirkung als die epische Dramatik seitens einer naturalistischen Mimik ausgesetzt ist. Am stärksten wird dieser Einfluß sich bei solchen Mord-, Spektakel-, Marter- und Rührstücken und grobkomischen Possen äußern, deren Inhalt aus dem Reiche der Poesie und Kunst herausfällt; der echte Dichter dagegen wird dem Mimen dankbare Aufgaben bieten, die ihm die bloß naturalistische Nachahmung unmöglich machen, sondern ihn zu schöpferischer Produktion aus der poetischen Idee heraus zwingen, er wird also eine verirrte Mimik auf den rechten Pfad zurückführen, anstatt sich von ihr auf den Irrweg nachziehen zu lassen.

Die Diktion der lyrischen und epischen Dramatik schließt sich an die jeweiligen Versformen der Lyrik und Epik an; die der dramatischen Dramatik ist gleichzeitig mit ihr selbst aus epischen Versmaßen hervorgegangen (vierfüßige Trochäen, Alexandriner, fünffüßige Jamben). Die Theaterstücke, welche nur für die Darstellung fabriziert sind und auf poetischen Wert keinen Anspruch machen, pflegen in Prosa geschrieben zu sein. Realistisch wahr ist natürlich das Sprechen in Versen nicht; wo es also dem Dichter auf Naturtreue ankommt, darf er nur in Prosa schreiben, selbst dann, wenn er echte Poesie zu liefern beansprucht. Die dramatische Diktion muß sich der Mimik und seinen oft sehr raschen

Wandlungen anpassen; sie muß charakteristischer als die jeder andern Dichtungsart sein und dafür mehr an formaler Schönheit opfern.

Diese ästhetische Forderung kann sowohl von einer prosaischen Diktion als auch von einer versifizierten erfüllt werden, welche in der Hauptsache einen so wandlungsfähigen Vers wie den der fünffüßigen Jamben benutzt und ihn in einer sachlich begründeten Weise in den lyrischen Partien mit freieren lyrischen Versmaßen, in den derbkomischen Szenen aber mit Prosa abwechseln läßt. Der Vers bringt die Gefahr mit sich, die Diktion nicht beweglich und gedrängt genug zu gestalten und in epische Breite, lyrische Stockungen und schönrednerische Phraseologie zu geraten, die Prosa aber die entgegengesetzte, nüchtern, trocken, verstandesmäßig, abstrakt, reflektiert, poesielos und trivial zu werden. Beiden Gefahren kann man durch Takt und Einsicht ausweichen; beim Versdrama läßt sich eine Bürgschaft dadurch erlangen, daß man die Dichtung zuerst in Prosa schreibt und dann erst in Verse umgießt, aber beim Prosadrama wäre es unratsam, zuerst in Versen zu schreiben. Jedes Prosadrama macht aus ästhetischem Gesichtspunkt den Eindruck, als ob es nur eine vorläufige Bearbeitung für spätere Umarbeitung in Verse darstellen sollte, und jede prosaische Diktion ist poetisch um so wertvoller, je leichter sie die Umwandlung in eine versifizierte macht. Wenn es wahr wäre, daß die Zeit versifizierter Dramen endgültig vorbei sei, so würde daraus zu entnehmen sein, daß die Zeit der dramatischen Dichtung überhaupt vorbei sei; aber in der Tragödie wie in der Komödie gewinnt der Vers sichtlich wieder an Geltung.

2. Die Lesepoesie.

a) Die Lesepoesie im Verhältnis zur Vortragspoesie.

Die Vortragspoesie ist nur die eine, allerdings überwiegende Seite eines zusammengesetzten Kunstwerks, in dem das Sagen, Singen und Spielen die andre Seite bildet. Sie hat deshalb auf diese andre Seite von vornherein Rücksicht zu nehmen, am wenigsten auf die epische Rezitation, schon mehr auf die lyrische Sangbarkeit, am stärksten auf die dramatische Spielbarkeit. In demselben Verhältnis wächst die Schwierigkeit des Lesers, sich beim Lesen die andre sinnliche Seite der Vortragspoesie, d. h. den ihr dienenden Wahrnehmungsschein mit seiner Phantasie deutlich und vollständig zu vergegenwärtigen. Beim Lesen eines

Dramas gelingt es manchem gar nicht, die Sprachmimik der verschiedenen Gestalten zu hören, ihr Gebärdenspiel lebendig vor sich zu sehen und das Ganze in den Augenschein einer Bühnendekoration einzugliedern. Aber nur wer die Vortragspoesie innerlich sagen und singen hört und spielen sieht, wird ihrer Wesenheit gerecht; wer sie nur liest, kann ihre Rücksichtnahme auf den ihr dienenden Wahrnehmungsschein unmöglich als ästhetisch berechtigt empfinden. Sie stützt sich auf die Wortklangbilder und büßt ein Stück ihres Wesens ein, wenn der Leser diese überspringt oder doch unbeachtet läßt und sich nur um den Wortsinn kümmert. Ein Dichter, der seine Unfähigkeit, diesem dienenden Wahrnehmungsschein gerecht zu werden, einsieht, wird entweder aufhören zu dichten, oder seine Dichtungen als mißlungene verschließen, oder er wird etwas andres als Vortragspoesie zu bieten beanspruchen, nämlich Lesepoesie.

Die Lesepoesie bleibt auch dann Lesepoesie, wenn sie zufällig nicht still gelesen, sondern laut vorgelesen wird. Sie erwartet, daß der Leser (oder Hörer) sich nicht beim Wortklang aufhält, sondern ihn zugunsten des Wortsinns überspringt oder beiseite schiebt; sie berücksichtigt den Wortklang höchstens so weit, daß er nicht grade störend wirkt. Die positive Sprachschönheit aber, auf welche es ihr ankommt, ist nicht mehr eine phonetische, sondern eine solche der poetischen Figuren im weitesten Sinne, die also schon dem Wortsinn angehört. Darum ist sie leichter in fremde Sprachen zu übersetzen als die Vortragspoesie.

Die unechte Lesepoesie entspringt daraus, daß der Unterschied zwischen Vortragspoesie und Lesepoesie dem Dichter noch nicht aufgegangen ist, daß er entweder Vortragspoesie liefern will, ohne die Fähigkeit zur vollendeten sprachlichen Ausgestaltung des ihr dienenden Wahrnehmungsscheins zu besitzen, oder aber daß er Lesepoesie liefern will ohne den Mut, die dieser allein angemessenen Formen zu ergreifen und die herkömmlichen Formen der Vortragspoesie ganz zu verlassen. Diese Übergangsbildungen werden aus dem Gesichtspunkt der Vortragspoesie gewöhnlich als Leseepen, Leselyrik und Lesedramen bezeichnet, müssen aber aus dem Gesichtspunkt der Lesepoesie unechte Lesepoesie genannt werden, weil sie Formen festhalten, die nur mit Rücksicht auf Vortrag und Spiel geschaffen und ästhetisch berechtigt sind. Leseepen sind die akademischen Nachbildungen des Volksepos und die allzu reich mit subjektiven Reflexionen



durchtränkten malerischen Epen, die die Probe der Wirksamkeit bei der Rezitation nicht bestehen würden. Leselyrik ist die unsangbare Lyrik, insbesondre die Gedankenlyrik im etymologischen Sinne des Worts. Lesedramen sind die auf der Bühne unwirksamen, die entweder ganz von ihr ausgeschlossen bleiben oder doch nur trotz ihrer dramatischen Mängel um besondrer poetischer Vorzüge willen auf ihr geduldet werden. Wie hoch man solche Dichtungen auch schätzen mag, so wird man doch immer bedauern, daß es dem Dichter nicht gelungen ist, entweder die gewählte Form allen berechtigten Ansprüchen gemäß durchzubilden, oder aber die seiner spezifischen Begabung entsprechendere Form zu finden.

Die echte Lesepoesie darf also weder Epos, noch Lyrik, noch Drama sein, weil dies nur für Vortrag und Spiel bestimmte Formen sind; sie darf auch nicht in Versen geschrieben sein, weil die Verse eben zur phonetischen Klangschönheit der Sprache gehören, die von der Lesepoesie übersprungen wird, und weil sie beim einsamen Leser bloß das Verständnis des Sinnes erschweren und aufdringlich stören. Erst sie ist gänzlich frei von allen Rücksichten auf den Wahrnehmungsschein des Wortklanges, des ausdrucksvollen Vortrags und der begleitenden Gebärden; erst sie gibt also den poetischen Phantasieschein in seiner Freiheit und Reinheit und ist in diesem Sinne völlig freie und reine Poesie. Sie erst ist ganz auf sich selbst gestellt und nicht mehr die eine Seite eines zusammengesetzten Kunstwerks; in ihrer größeren Befreiung von der Sinnlichkeit des Wahrnehmungsscheins ist sie um ebensoviel vergeistigt im Vergleich zur Vortragspoesie wie diese im Vergleich zu den Wahrnehmungskünsten. Aber indem sie ganz an die höhere Sinnlichkeit des Phantasiescheins gebunden bleibt, verharrt auch sie noch im Gebiete der schönen Kunst.

Freilich wächst mit dem Grade der Vergeistigung die Gefahr, die Grenzen der Kunst zu überschreiten, auf die grobe oder raffinierte Erregung realer Gefühle auszugehen, praktische, politische, soziale, religiöse oder moralische Tendenzen zu verfolgen oder in theoretische Studien psychologischer oder pathologischer Art auszuarten. Alle diese Bestrebungen verlassen schon durch ihre realen Ziele den Boden der scheinhaften Schönheit, selbst dann, wenn sie die sinnliche Anschaulichkeit des Phantasiescheins wahren und abstrakte Reflexionen und theoretische Begründung und Beweisführung vermeiden. Wo der ästhetische Realismus

als Leitstern gilt, möchten sich sowohl die theoretischen und experimentellen psychologischen Studien, als auch die aktuellen praktischen Tendenzen, als auch die sinnlich stofflichen Reize dadurch rechtfertigen, daß sie real sind im Vergleich zu der bloßen Idealität und Phänomenalität des Schönen; dann wird grade die Lesepoesie am liebsten kultiviert, weil sie prosaische Form hat und bloß durch den Wortsinn wirkt. Was dabei herauskommt, hat aber weder wissenschaftlichen noch künstlerischen noch sittlichen Wert; ja es hat nicht einmal Wahrheit im Sinne der Naturtreue, weil anstatt der Natur, wie sie wirklich ist, eine tendenziös entstellte und entartete Natur konstruiert wird.

Diese „realistische" Lesepoesie ist genau ebenso wertlos wie die von Frauen für Frauen geschriebene abstrakt idealistische Unterhaltungsliteratur; denn diese veranschaulicht einseitige abstrakte Ideale in hohlen Gattungstypen ohne individuelle Charakteristik und bleibt im schwächlich Rührenden und Wehmütigen stecken, weil ihr die Kraft zum Tragischen und die Geistesfreiheit zum Komischen und Humoristischen fehlt. Nur ein verschwindend kleiner Teil der veröffentlichten Lesepoesie ist ästhetisch wertvoll; das darf aber nicht hindern, dieser Unterart der Poesie ästhetisch gerecht zu werden.

b) Die Einteilung der Lesepoesie.

Die Lesepoesie muß, ohne sich an die Formen des Epos, lyrischen Gedichts, oder Dramas zu binden, ebenso die höhere Synthese des Wesens der epischen, lyrischen und dramatischen Poesie sein, wie die Poesie überhaupt die Synthese von Ruhe, Veränderung und Bewegung, oder von Anschauungsobjektivität, Empfindungssubjektivität und Willensaktivität ist. Dieselbe Gliederung, die auf der ersten Stufe, bei den Wahrnehmungskünsten, Arten der Kunst liefert, liefert auf der zweiten Stufe nur noch Unterarten der Vortragspoesie, auf der dritten Stufe sogar nur noch Varietäten, die ohne feste Grenzen ineinander überfließen. Während die Leseepik, Leselyrik und Lesedramatik ästhetische Mißbildungen und Zwitter sind, die man prinzipiell bekämpfen muß, ist die Lesepoesie ästhetisch berechtigt, sowohl als epische, als auch als lyrische als auch als dramatische, sobald sie nur das Übergewicht desjenigen der in ihr verbundenen Momente zeigt, welches ihrem konkreten idealen Gehalt gemäß ist.

Die Lesepoesie ist bisher als eine Unterart der Epik behandelt, weil sie in der Regel in Form der Erzählung auftritt; aber mit Un-

recht, denn diese Form ist doch etwas ganz Äußerliches und nicht einmal allgemeingültig. Der Ich-Roman erzählt zwar noch, aber von den Erlebnissen des Erzählers selbst, was das Epos niemals tut. Die Tagebuch-Dichtung, die nur zufällig zur Veröffentlichung gelangt, oder doch so behandelt wird, als ob sie nicht zur Veröffentlichung bestimmt gewesen wäre, erzählt schon eigentlich nicht mehr, sondern läßt den Gang der Handlung nur aus den Selbstbekenntnissen und lyrischen Reflexionen erraten. Die Briefdichtung geht bei der Abwechselung mehrerer Briefschreiber schon in brieflichen Dialog über. Die Lesepoesie kann deshalb nicht schon wegen ihrer Form der Prosaerzählung für episch gelten, sondern nur dann, wenn sie epische Handlungsführung und Komposition zeigt, also mehr von anschaulichen Ereignissen und passiven Schicksalen als von Gefühlsreaktionen und Willensmotivation berichtet. Die epische Lesepoesie gehört hauptsächlich den Zeiten an, wo selbst die Dramatik noch episch war, wird aber als „langweilig“ beiseite gelegt, sobald das Publikum einmal an dramatische Spannung und Steigerung gewöhnt ist und solche selbst in der Lesepoesie nicht mehr missen mag.

Das Lyrische kann die Lesepoesie entweder in ihrer ganzen Ausdehnung tragen und beherrschen (z. B. in Tagebüchern und Briefen, aber auch in Erzählungen), so daß Anschauung und Handlung ganz zurücktritt; oder es kann die zugrunde liegenden Begebenheiten und Handlungen auf Schritt und Tritt begleiten, innerlich vertiefen und farbig beleuchten; oder es kann auch in episodischer Art streckenweise vorherrschen und den Fluß der Begebenheiten und Handlungen unterbrechen. Im letzteren Falle können diese Einschaltungen oder Abschweifungen entweder die prosaische Diktion in Reflexion, Tagebüchern oder Briefen beibehalten, oder aber die poetische Form der lyrischen Vortragspoesie annehmen. Heute, wo die meisten Gedichtsammlungen dazu verurteilt sind, Leselyrik zu bleiben, ist die Einstreuung lyrischer Gedichte die beste Art, sie auf die Stufe lyrischer Lesepoesie zu erheben, da das Vorhergehende den Leser in die für den Genuß des Liedes geeignete Stimmung versetzt.

Wie die Dramatik als höhere Synthese der Epik und Lyrik den höchsten Rang unter den Unterarten der Vortragspoesie einnimmt, so auch die dramatische Lesepoesie unter den Varietäten der Lesepoesie. Die zunehmende Dramatisierung der Lesepoesie zeigt sich äußerlich in dem Überwuchern des Dialogs, in der Zusammenziehung der Romane und der Erweiterung der Novellen, innerlich

in den gesteigerten Ansprüchen des Publikums an Willensaktivität der Gestalten und an dramatische Spannung und Steigerung in der Komposition. Dieser Umschlag gegen früher hat sogar sein Ziel überflogen und den Lesern die Geduld, beschauliche Ruhe und epische Behaglichkeit geraubt, so daß sie leider unfähig geworden sind, die epische Vorbereitung dramatischer Konflikte in der Lesepoesie zu genießen.

Früher teilte man die Lesepoesie ihrem Umfang nach in Roman und Novelle ein. Die Novelle ist gleich dem Drama bestimmt, in einem Zuge genossen zu werden, der Roman gleich dem Epos in mehreren Absätzen. Romanliteratur und Novellistik greifen aber über diesen fließenden Unterschied über. Wegen ihres knapperen Umfangs muß die Novelle sich auf wenige Figuren, fertige Charaktere, einen kürzeren Zeitverlauf und eine einfache Handlung beschränken, während der Roman mehrere parallele oder kontrastierende Handlungen von größerer Figurenzahl und längerer Dauer vorführen, auch der Wandlung der Charaktere nachspüren und die natürliche und kulturgeschichtliche Umgebung ausführlicher schildern kann. Darum eignen sich Novellen häufig dazu, in Dramen umgedichtet zu werden, Romane niemals. Kein Wunder, daß die Tendenz zu dramatischerer Gestaltung die Novelle früher als den Roman ergriffen hat, und daß in dieser Übergangsperiode die irrtümliche Ansicht aufkommen konnte, als ob nur die Novelle dramatische, der Roman aber epische Lesepoesie sei. Seitdem der mehrbändige Roman durch den einbändigen verdrängt ist, hat man sich daran gewöhnt, daß grade der Roman dramatisch behandelt zu werden pflegt, während umgekehrt die zu einem Bande ausgesponnene Novelle zu epischerer Breite und lyrischer Stimmungsmalerei zurückkehrt. Für den ästhetisch wirksamsten Aufbau des Romans halte ich einen, der episch beginnt, um dramatisch zu enden (Walter Scott).

Vortragspoesie und Lesepoesie verlangen gleichmäßig eine nebeneinander her laufende Pflege. Die letztere schöpft ihre besten Anregungen aus den Mustern der ersteren, und diese wieder kann sich nach Zeiten des Verfalls leichter aufs Neue erheben, wenn wenigstens die Lesepoesie inzwischen den Sinn für das Poetische aufrecht erhalten hat.

XI. Die zusammengesetzten Künste.

1. Zusammensetzungen verschiedener Art.

Die Zusammensetzung von Naturschönem und Kunstschönem liefert nicht eine zusammengesetzte, sondern eine einfache Kunst, und zwar eine unfreie, solange das Naturschöne das bedeutet, was es ist, und durch die Kunst bloß verschönert wird (Gartenkunst, Kosmetik, Gymnastik usw.), dagegen eine freie, sobald es als ästhetischer Schein behandelt wird und etwas bedeutet, was es nicht ist (Mimik).

Die Zusammensetzung einer formalschönen Kunst niederer Ordnung mit einer unfreien oder freien Kunst ergibt ebenfalls keine zusammengesetzte, sondern eine einfache Kunst, in welcher die erstere zum unselbständig dienenden Ausdrucksmittel der letzteren herabgesetzt ist. So ist z. B. die Vortragspoesie eine einfache Kunst, obwohl sie die formalschöne Kunst der Sprachgestaltung als Hilfsmittel benutzt; erst die Zusammensetzung der Sprachmimik mit der Poesie gibt die zusammengesetzte Kunst des Poesievortrags.

Die Zusammensetzung unfreier Künste, die nur Zweige einer und derselben Kunst sind, ergeben nur ein vollständigeres Bild der betreffenden Kunst in ihrer einheitlichen Totalität, z. B. die Zusammenfassung der verschiedenen Zweige der Tektonik in der äußeren Herstellung und inneren Ausstattung eines Bauwerks. Wenn verschiedene unfreie Künste zusammentreten, so müssen sie derart aufeinander Rücksicht nehmen, daß ein harmonischer Gesamteindruck entsteht, z. B. Baukunst und Gartenkunst in der gegenseitigen Anpassung aneinander. Solange aber die so Hand in Hand gehenden Künste auf der Stufe des passiv Zweckmäßigen verharren, kann keine organische Einheit dabei herauskommen, also auch nicht eine zusammengesetzte Kunst; dies wird erst da möglich, wo die Einzelkünste sich zur Stufe des Lebendigen oder aktiv Zweckmäßigen erheben, d. h. in den Künsten der ästhetischen Selbstdarstellung und künstlerischen Lebensgestaltung (Kosmetik, Kunst der unrhythmischen schönen Körperbewegung und Stimmentfaltung und die unfreien Künste der Rede).

Die Zusammensetzung unfreier und freier Künste ergibt entweder ein unfreies Kunstwerk, in welchem die freien Künste ihrer Freiheit beraubt und zu bloß dienenden dekorativen Hilfskünsten herabgesetzt sind, oder bloße freie Kunstwerke, die an

den Produkten der unfreien Kunst bloß ihre Entfaltungsstätte oder ihren Aufbewahrungsort finden. Wo aber weder die eine noch die andre Seite zur Null herabsinkt, da kommt es auf die Wahl des Gesichtspunktes an, ob man die freien Kunstwerke als dienendes Ornament in der Gesamtanschauung des unfreien Kunstwerks aufgehen lassen, oder sie als freie Kunstwerke unter Absehung von ihrem Anbringungsort betrachten will. Die Möglichkeit, diesen Gesichtspunkt beliebig zu wechseln, beweist zur Genüge, daß hier wohl eine Verbindung, aber keine Verschmelzung zur unauflöslichen Einheit erzielt ist; denn das Ornament ist noch mehr als bloß dekorativer Schmuck oder dienendes Glied des einheitlichen unfreien Kunstwerks; es ist auch eine Vielheit freier Kunstwerke, die als solche nicht durch das unfreie Kunstwerk zur Einheit gebunden ist.

Dies wird noch deutlicher, wenn man von den bildenden Künsten zu den Tonkünsten und der Mimik übergeht. Der Saal, in welchem Dichtungen vorgetragen oder Musikstücke zu Gehör gebracht werden, und der Theaterraum, in welchem Dramen und Opern aufgeführt werden, fließen niemals mit diesen Aufführungen zur Einheit zusammen, und wenn sie noch so zweckmäßig für sie eingerichtet und noch so viel symbolische Hindeutungen auf diesen Zweck enthalten.

2. Die zusammengesetzten freien Künste.

a) Die binären Verbindungen.

α) Die Verbindung von Wahrnehmungskünsten untereinander (szenische Pantomime und Musiktanz).

Die dreidimensionale, von naturtreuer Färbung abstrahierende Plastik kann sich nicht mit der zweidimensionalen und farbigen Malerei verbinden, ohne einen Widerspruch zu begehen, wie dies oben bei der farbigen Plastik und dem Diorama gezeigt ist. Bildende Kunst und Tonkunst können wohl nebeneinandergestellt werden, verschmelzen aber zu keinem Gesamtkunstwerk; damit die Aufmerksamkeit nicht hin und her gerissen wird, ist Abwechselung beider empfehlenswerter als Gleichzeitigkeit (z. B. Musikstücke abwechselnd mit religiösen oder patriotischen Transparentbildern). Zeitlose Raumkünste und raumlose Zeitkünste können nur durch die Vermittelung der raumzeitlichen Bewegungskunst miteinander verbunden werden, was dann aber schon eine

tertiäre Verbindung gibt. Binäre Verbindungen der Wahrnehmungskünste liefert demnach nur die Mimik, sei es mit der bildenden Kunst, sei es mit der Tonkunst.

Als Kunst des bewegten Augenscheins kann die Mimik nur mit derjenigen bildenden Kunst verschmelzen, die ebenfalls Kunst des Augenscheins ist, d. h. der Malerei; dies ergibt den szenischen oder Bühnen-Schein. Körperlich müssen im Bühnenschein nur einerseits die praktikablen Requisiten sein, die als unfreies Kunstschönes Gebrauchszwecken dienen; wünschenswert ist dies andrerseits auch für solche Einzelobjekte (z. B. Statuen), mit denen die Mimen in gleiche Höhe treten, weil der Kontrast zwischen dem gemalten Objekt und dem körperlichen Menschen sich sonst störend aufdrängt. Das epische Drama verzichtet noch auf szenischen Schein oder gibt nur Andeutungen des Schauplatzes der Handlung; das moderne französische Sittenstück dagegen vermeidet jeden andern Schauplatz als das geschlossene Interieur des Salons, fordert in diesem aber alles möglichst echt, so daß die Malerei wiederum fast beseitigt ist. Das Ballett kann eine Massenentfaltung des Chors und darum tiefe Bühne mit Seitenkulissen und Soffitten nicht entbehren; es stellt aber auch dadurch der Dekorationsmalerei eine unlösbare perspektivische Aufgabe und behält den Widerspruch bei, daß körperliche Tänzer neben gemalte Seitenkulissen treten und der Himmel in blauen Lappen herunterhängt. Die Oper braucht nur, wenn sie zum Ausstattungsstück entartet, eine tiefe Bühne; selbst ihr Chor kann klein sein, wenn er nur gut ist. Das Schauspiel erfordert noch weniger Tiefenraum und die szenische Pantomime ohne Musikbegleitung, die keinen Chor hat, desgleichen. Darum kann alles Theater außer dem Ballett sehr wohl mit einer flachen Bühne ohne Seitenkulissen und Soffitten auskommen, deren Hintergrund durch eine künstlerisch gemalte Dekoration abgeschlossen und deren Proszenium durch rein dekorative Draperien abgegrenzt ist, wie schon Schinkel es für das Berliner Schauspielhaus gefordert hatte. Nur dann ist die Verbindung körperlicher Darsteller und Requisiten mit dem malerischen Schein widerspruchslos, wenn sie sich von ihm als einem bloßen Hintergrunde abheben, und dies gilt auch für die binäre Verbindung musikloser Pantomime mit Dekorationsmalerei.

Der musikalisch begleitete Tanz kann geselliger oder Kunsttanz sein; in beiden Fällen muß die Musik sich nach dem Tanze richten, also die formale oder charakteristische Schönheit betonen, je nachdem dieser es tut. Wenn der heruntergekommmene

gesellige Tanz auf charakteristischen Ausdruck verzichtet hat, so bleibt ihm doch die formale Schönheit treu, solange er graziös ist; schwindet auch die Grazie, dann bleibt nur das grobsinnliche derbe Behagen und die Lustigkeit übrig, die in einem sonst gesunden und kraftstrotzenden Volke auch noch ihr Recht hat. Aber wo die schlaffe Blasiertheit den Tanz zur trägen Nonchalance heruntersinken läßt und nur noch durch sinnliches Raffinement vorübergehend zu gemeiner Roheit und orgiastischer Wüstheit aufgestachelt werden kann, da ist die Entartung des geselligen Tanzes vollendet. Alle diese Stufen des Verfalls macht die begleitende Tanzmusik nicht nur mit, sondern überträgt sie auch unwillkürlich mehr oder weniger auf den Kunsttanz ihrer Zeit, wenn sie sich nicht durch Anlehnung an die graziösen und ausdrucksvolleren Tanzweisen vergangener Zeiten erfrischt und verjüngt.

Bei den alten Griechen bot sicherlich die begleitende Musik alle Mittel ihrer Zeit auf, um den mimischen Kunstleistungen einer Tänzerin gerecht zu werden, die etwa die Medea tanzte; die heutige Musik wäre imstande, ein sehr viel wertvolleres Gesamtkunstwerk zustande zu bringen, wenn der Komponist zugleich Tanzmimiker oder Ballettmeister wäre, oder wenn der Ballettmeister ihm nicht bloß das Szenarium für die Komposition gäbe, sondern auch die eigentliche Handlung ihm vorher vortanzen ließe. Gegenwärtig begnügen sich die Komponisten der Ballettmusik damit, die Chor- und Soloeinlagen mit ansprechenden formalschönen Tanzmusiken auszustatten, kümmern sich aber um die Übereinstimmung des musikalischen Ausdrucks mit der eigentlichen mimischen Handlung so gut wie gar nicht, wenn man von gewissen Effektstellen absieht. Von hier müßte eine Wiedergeburt des Kunsttanzes ausgehen.

β) Die Verbindung von Wahrnehmungskünsten mit Poesie (Poesievortrag, Vokalmusik und dekorationsloses Schauspiel).

Die bildenden Künste und die Poesie können im allgemeinen nicht verschmelzen; denn der Wahrnehmungsschein, durch den die Poesie vermittelt wird, ist sukzessiver Ohrenschein, und der poetische Schein selbst ist stetig wechselnder Phantasieschein, die beide mit dem ihnen heterogenen konstanten Formen- und Augenschein der bildenden Künste nicht in eins zusammengehen können. Bei der Mimik liegt die Sache anders; denn einerseits hat ihre Beweglichkeit Pausen in ruhenden Stellungen, welche die Verschmelzung mit dem ruhenden Augenschein erleichtern, und andrerseits teilen

Mimik und Dekorationsmalerei sich konkurrenzlos in die bewegten Figuren und ihre ruhende Umgebung.

Bei der malerischen Illustration von Dichtungen und bei der Poesie zu Bildwerken fehlt solche schiedliche Ressortverteilung; sowohl der malerische Augenschein als auch der poetische Phantasieschein bieten sowohl die Figuren als auch ihre Umgebung dar, und da ist die Kollision unvermeidlich. Die Malerei stellt die im poetischen Phantasieschein bewegten Figuren ruhend dar, und der letztere rekonstruiert die vom Bilde simultan dargebotene Umgebung nur allmählich vermittelst sukzessiver Durchwanderung. Die Illustration kann immer nur einzelne diskrete Momente aus der poetischen Handlung herausgreifen, aber nicht sie stetig begleiten. In jedem Moment, den sie ergreift, fordert sie den Sprung der Aufmerksamkeit aus dem Phantasieschein in den Augenschein, und dieses Hin- und Herspringen ermüdet um so schneller, je öfter es zugemutet wird. Die Illustration wird am reinsten als bloßes Bild genossen, wenn man die Kenntnis der Handlung bereits im Gedächtnis mitbringt, die Dichtung am besten als reine Poesie, wenn man das Bild kennt, durch das sie angeregt ist. Soll dennoch eine Art Verbindung hergestellt werden, die sich über rohe Skizzen in Verbindung mit Schauermären erhebt, so kann dies nur im Gebiete des Komischen einigermaßen gelingen, wenn wenige Verszeilen mit je einer komischen Illustration abwechseln (nach Art der Münchener Bilderbogen); denn das Hinüber- und Herüberspringen aus einer Art des Scheins in die andre verträgt sich am ersten noch mit dem Hin- und Herspringen des Komischen zwischen choquierender Absurdität und Selbstreduktion derselben. —

Die Instrumentalmusik ist nicht imstande, sich mit der Poesie zu verbinden, wie dies bereits beim Melodrama gezeigt ist (vgl. oben S. 226). Wo der Vortrag durch stummes Lesen ersetzt wird, fällt zwar der Widerspruch der gleitenden und festen Tonhöhe zwischen Vortrag und Musikbegleitung fort; dafür fehlt aber auch der Ohrenschein der Vortragswahrnehmung, der das Band zwischen dem musikalischen Ohrenschein und dem poetischen Phantasieschein bildet. Wo Gesangsvortrag die Dichtung mit der Instrumentalmusik bindet, liegt schon eine ternäre Zusammensetzung vor; binär ist demnach nur die Verbindung von Poesie und Sprachmimik oder der ausdrucksvolle Poesievortrag. Dieser kommt eigentlich nur dem Epos zu; auf Lyrik wird er nur ersatzweise angewandt, wenn die Komposition oder der Sänger fehlt, auf Dramen nur, wenn die Bühne und die Schauspieler fehlen, auf

Lesepoesie nur bei Dialektdichtungen, die für den Unkundigen beim Hören verständlicher sind als beim Lesen. —

Die Vokalmusik ist aus Poesie und Musik zusammengesetzt, kann also nicht der einfachen Instrumentalmusik als eine zweite Art der Musik koordiniert werden. Ein Chor von Brummstimmen ist eine Instrumentalmusik, in welcher die Kehlen als Instrumente benutzt, d. h. gemißbraucht werden. Der ausdrucksvolle Gesang findet die Vokalmusik und die in ihr vollzogene künstlerische Verschmelzung zweier Scheinarten schon vor. Auf primitiver Kunststufe kann der musikalisch talentvolle Dichter eines Liedes auch gleich die Sangweise dazu angeben, auf höheren Kunststufen nur, wenn er zugleich geschulter Musiker ist; er kann aber auch zu liedmäßiger Instrumentalmusik (Liedern ohne Worte) nachträglich einen passenden Text dichten. Meist tritt der Komponist an die fertige Dichtung heran und läßt sich von ihr inspirieren; auch wenn er zugleich der Dichter ist, wird in ihm die Dichtung in der Regel das Vorangehende und Bestimmende für die Komposition sein, obschon dabei auch gelegentlich der umgekehrte Einfluß stattfinden kann. Immer soll nicht nur die Grundstimmung in Dichtungen und Komposition die gleiche sein, sondern auch der Gefühlswechsel in beiden soll stets parallel gehn; die Steigerungen, Nachlässe und Gipfelpunkte beider sollen sich decken und bei der Zusammenlegung von Textsilben und Tönen soll auf die Leichtigkeit und Wirksamkeit der Gesangsausführung Rücksicht genommen werden.

Komponierbar ist die Lyrik, die lyrische Epik und die lyrische Dramatik, alle drei um so leichter, je lyrischer sie sind. Die epische Lyrik ist schwerer komponierbar und weniger wirkungsvoll, die dramatische Lyrik schwerer komponierbar, aber im Fall des Gelingens desto wirkungsvoller; die Gedankenlyrik ist gar nicht und die kontemplative Lyrik wenigstens nicht nach ihrem eigentlichen Ideengehalt komponierbar. Die dramatische Lyrik und die lyrische Dramatik liefern, in Musik gesetzt, dem ausdrucksvollen Gesang die dankbarsten Aufgaben, weil sie dramatische Erregung mit lyrischer Innigkeit und Gefühlsvertiefung verbinden. Die komponierte lyrische Epik liefert Oratorien und Kantaten, bei denen ein epischer Rahmen von musikalisch unbedeutenden Rezitativen lyrische Ruhepunkte für Soli und Chor umspannt; wo sie dramatisch wird, drängt sie als Konzertoper aus der Kirche und dem Konzertsaal auf die Bühne. Das Oratorium erreicht seinen Höhepunkt erst da, wo es auf den epischen

Rahmen verzichtet und sich auf religiöse Lyrik beschränkt (Missa solemnis, Requiem). Die lyrische Kantate und die Konzertoper dienen oft als Notbehelf für Komponisten, denen die Eroberung der Bühne aus inneren oder äußeren Gründen mißlungen ist.

Vokalmusik ohne Instrumentalbegleitung kommt als ein- und zweistimmiges Volkslied, als kunstmäßiger Chorgesang und als kürzeres Intermezzo in Opern, Kantaten und Oratorien vor. Längere Werke verlangen Instrumentalbegleitung, führen also zu einer ternären Verbindung. Lyrische Poesie und Musik verschmelzen in der Vokalmusik zu einer wirklichen Einheit; denn beide sind durch das Gehör vermittelt, haben ein Übergewicht der Gefühlssubjektivität über die Anschauungsobjektivität und den sukzessiven Verlauf gemein. Beide bieten gleichartigen seelischen Gehalt mit verwandten, wenn auch immerhin abweichenden Ausdrucksmitteln dar, nur jede von einer andern Seite, so daß sich beide nur teilweise decken, teilweise einander überragen. Die Poesie gibt neben dem Gefühl auch Anschauung, die Musik nicht; dafür drückt letztere das Gefühl tiefer und feiner aus. Ohne sich zu stören, ergänzen sie sich zu stärkerer Gesamtwirkung. Die Poesie darf nur nicht Anschauungen als Ballast mitführen, die keinen in der Musik ausdrückbaren Gefühlswiderhall wecken, und die Musik darf keine Exkurse auf eigene Hand in Gefühlswandlungen unternehmen, die in der Dichtung nicht wenigstens angedeutet und motiviert sind. Nur instrumentale Zwischenspiele in den Textpausen dürfen sich solche Abschweifungen gestatten, die aber doch auch immer den Zusammenhang mit dem Dichtungsgehalt wahren müssen. Ein poesievoller und stimmungsvoller Text ist dem Komponisten am willkommensten; wenn er aber mit einem poesielos konventionellen vorlieb nehmen muß, ist ein gedankenloser und inhaltleerer für ihn immer noch brauchbarer als ein gedankenreicher. Wo der Anschauungsgehalt der Dichtung wechselt, aber aus allen das gleiche Gefühl hervorspringt, kann die Komposition sich mit bloßer Wiederholung begnügen (Strophenlied); wo aber die wechselnde Anschauung in den Strophen auch Gefühlsgegensätze mit sich bringt, da ist auch Wechsel in der Musik gefordert (durchkomponiertes Lied). —

Wie das Gleichgewicht der Wage nur ein beständiges Schwanken um die Gleichgewichtslage ist, und wie das Gleichgewicht im Organismus nicht auf einer Gleichwertigkeit der Teile, sondern auf der Gleichheit von Ansprüchen an die andere und Leistungen für

das Ganze beruht, so auch beim zusammengesetzten Kunstwerk. Jede Kunst darf so weit in ihm herrschen, wie sie zur Wirksamkeit des Ganzen beiträgt, und muß in dem Maße auf die andre Rücksicht nehmen, als ihre Wirksamkeit durch sie gefördert wird. Das abstrakte, allgemeine Wertverhältnis der verbundenen Künste kann im besonderen Falle verschoben und sogar ins Gegenteil umgewandelt werden durch den verschiedenen Grad der konkreten künstlerischen Ausführung; dann wird auch der Grad der Aufmerksamkeit, den sie beim Hörer oder Zuschauer erregen, nicht mehr ihrem abstrakten, sondern ihrem konkreten Wertverhältnis entsprechen, z. B. wenn ein schlechtes Schauspiel vorzüglich aufgeführt wird, oder wenn ein schlechtes Gedicht sehr schön komponiert ist. Die Art der Zusammensetzung läßt außerdem für das Gewicht der Bestandteile einen weiten Spielraum; so ist z. B. die Bedeutung der Musik bei der epischen Rezitation eines Barden, die des Textes in einem langen, mit wenigen Textworten haushaltenden Oratorienchor auf ein Mindestmaß herabgesetzt.

Das Ideal der Verbindung geht allerdings auf eine solche Gewichtsbemessung der Bestandteile, die ihrem abstrakten Wertverhältnis gemäß ist. Die Poesie darf danach den Vorrang beanspruchen in bezug auf den idealen Gehalt, die Musik in bezug auf die sinnliche Wirkung und die unmittelbare Beschlagnahme der Aufmerksamkeit. Je öfter das Werk genossen wird, desto mehr tritt dann das Übergewicht der Poesie in sein Recht, da sich die sinnliche Wirkung der Musik rascher abstumpft. In Wirklichkeit schwankt jedes längere Kunstwerk um dieses Ideal der Gewichtsbemessung herum. In den Rezitativen überwiegt die Dichtung, in den Chören die Musik schon darum, weil der Text weniger deutlich zu Gehör kommt; die Arie, das Arioso, Duett und Ensemble steht zwischen beiden und nähert sich bald dem einen, bald dem andern Extrem. Die Abweichungen vom Ideal sollen sich im Verlauf des Werkes möglichst aufwiegen; tatsächlich bleibt aber immer eine Abweichung nach der einen oder andern Seite übrig, die erst in der Gesamtleistung einer Kunstepoche oder in der Aufeinanderfolge der verschiedenen Kunstepochen ihren kunstgeschichtlichen Ausgleich findet. —

Die Pantomime und das Ballett haben bloß eine mimische, keine poetische Handlung; es ist eine schiefe Übertragung, von einem „Tanzpoem“ zu sprechen. Darum liegt erst da eine Verbindung von Poesie und Mimik vor, wo eine dramatische

Dichtung gespielt wird. Eine binäre Verbindung ist aber nur das dekorationslose Schauspiel, das einer vergangenen kunstgeschichtlichen Epoche angehört, nur für die epische Dramatik paßt und bloß künstlich im geschichtlichen Interesse wieder belebt werden könnte.

b) Die ternären Verbindungen.

α) Die Verbindung von Wahrnehmungskünsten untereinander (Ballett).

Die einzige ternäre Verbindung dieser Art ist die von Dekorationsmalerei, Tanzmimik und Instrumentalmusik im Ballett. Das moderne Ballett leidet nicht nur an der oben besprochenen Entartung des Kunsttanzes und an den Widersprüchen der zu tiefen Bühne, sondern auch an einem falschen Übergewicht der Dekorationen über die Mimik und der staunenerregenden Maschinerieeffekte über die malerische und mimische Schönheit. Es ist wesentlich zu einer Verquickung außerästhetischer Reizmittel herabgesunken, bei welcher die natürliche und kosmetische Schönheit (Kostüme) der Tänzerinnen eine Hauptrolle spielen, und wetteifert in bedenklicher Weise mit dem Zirkus und der Spezialitätenbühne. Die erste Bedingung zur Reform ist die Beschränkung des Balletts auf höchstens eine Stunde, weil längere Spannung der Aufmerksamkeit nur durch künstliche Reizmittel zu erzielen ist, die zweite die Rückverlegung des Schwerpunkts aus der Ausstattung in die Mimik, aus den Chor- und Solotänzen in die mimische Handlung, wodurch allein auch eine Reform der Ballettmusik angebahnt werden kann, die dritte die Rückkehr von den historischen Spektakelstücken zu komischen und märchenhaften Sujets. Ein so reformiertes Ballett könnte einen hohen Rang in der Reihe der ternären Verbindungen einnehmen, wenngleich es immerhin hinter den mit Poesie zusammengesetzten zurückstehen würde. Auch könnte es die Widersprüche der tiefen Bühne wenn nicht ganz beseitigen, so doch mildern.

β) Die Verbindung von Wahrnehmungskünsten mit Poesie (Instrumentalvokalmusik und Schauspiel mit Dokorationen).

Die Instrumentalbegleitung zur Vokalmusik, die bei dem Volksgesang noch ganz fehlt oder sich auf angeschlagene Akkorde beschränkt, entfaltet sich schon beim Kunstlied um so selbständiger, je weiter es sich vom Volksliede entfernt, aber zunächst nur in solchen Vor-, Zwischen- und Nachspielen, Imitationen, Gegen-

bewegungen und hinzutretenden Motiven, die die Geschlossenheit der Gesangsmelodie unangetastet lassen. Diese Geschlossenheit hört auf, wenn die Gesangsmelodie streckenweise auf Melodik verzichtet und sie ganz der Begleitung überläßt, um selbst in rezitativischer Deklamation eine stärkere Charakteristik zu entfalten, sei es als vorausgeschickte Einleitung, sei es als Übergang zwischen zwei lyrischen Stimmungen, sei es als dramatisch bewegter Abschluß, sei es als träumerisches Ausklingen. Der Hauptteil des Gesanges muß immer melodiös bleiben; ist diese Bedingung erfüllt, so wird eine vielsagende Instrumentalbegleitung den Gesamteindruck erhöhen, ist sie aber nicht erfüllt, so wird das Mißverhältnis um so schärfer empfunden, je reicher die Begleitung behandelt ist.

Die Begleitung muß einerseits mit dem durch den Text bestimmten Gesang eine musikalische Einheit bilden, ist also schon dadurch mittelbar vom Texte abhängig; zugleich soll sie auch denjenigen Gefühlsgehalt der Dichtung musikalisch widerspiegeln, der in der Gesangstimme noch nicht seinen erschöpfenden Ausdruck gefunden hat. Hierbei tritt auch die Tonmalerei in ihr Recht, sofern sie durch unwillkürliche Vorstellungsassoziationen in die dem Text entsprechenden Gefühle und Stimmungen versetzt, während sie ohne solche Beziehung auf Gefühle eine wertlose und störende Spielerei ist. Schöne, charakteristische und bedeutende Gesangsmelodien können eine reiche Entfaltung der Begleitung vertragen und werden durch sie gehoben; unbedeutende und dürftige werden durch sie gedrückt und in ihrer Schwäche noch mehr bloßgestellt. Eine versiegende Produktionskraft sucht sich in geistreichen Einfällen bei der Instrumentation genugzutun und gibt wohl gar die eigne Ohnmacht auf Grund einer hierfür zurechtgemachten Theorie als Absicht aus.

Die Begleitung kann sich nur da in den selbständigen Formen der Instrumentalmusik entfalten, wo der Gesang fehlt, also in Vor-, Zwischen- und Nachspielen; es steht ihr bei der Ouvertüre und den Zwischenakten frei, ob sie ihre instrumentalen Kompositionsformen zu selbständigem Abschluß bringen oder in die Vokalmusik hinüberleiten will. Der Umfang allein ist äußerlich bestimmt; der musikalische Inhalt muß auf das Kommende vorbereiten, Übergänge und Abschlüsse gewähren. Diese Aufgabe läßt sich sehr wohl in den Formen der selbständigen Instrumentalmusik lösen; eine Aufdröselung der Ouvertüre in ein Potpourri gehört dem Verfall an. Überall, wo Vokalmusik mit Instrumental-

musik verbunden ist, muß letztere sich den Formen der ersteren unterordnen und anpassen und auf ihre eigenen Formen verzichten. Das Lied, das Couplet, das Lied mit wiederkehrenden Strophen (Rondo), die Romanze, Ballade usw. zeigen deutlich die Herrschaft der poetischen Form über die musikalische; die Tanzweise mit Trio ist nur in Chormärschen und Walzerarien in die Vokalmusik eingedrungen und scheint im Absterben. Die rein musikalische Form der Fuge ist hauptsächlich aus dem Oratoriumchor in den Opernchor und das Opernensemble herübergedrungen, muß sich aber in dieser mit knapperer Ausführung begnügen. Liedweise und Tanzweise könne allenfalls in der Form der Arie zusammentreten, wenn der erste, langsamere Teil derselben liedmäßig, der letzte, raschere, tanzmäßig gehalten ist; doch ist es immer erst der Text, von dem die ästhetische Zulässigkeit einer solchen Verbindung abhängt. Das Ensemble benutzt in freier Weise alle Formen der Vokalmusik und verknüpft sie und gestaltet sie je nach den Bedürfnissen des Textes um.

Je lyrischer die Operndichtung, desto natürlicher ergeben sich innerhalb jedes Aktes geschlossene musikalische Abschnitte, die durch rezitativische Zwischenhandlung miteinander verbunden werden; je dramatischer sie ist, desto mehr treten die frei gefügten Ensembles in den Vordergrund. Das Zerhacken der einzelnen Nummern durch gesprochenen Dialog ist ebenso unästhetisch wie die Auflösung jedes Aktes in einen formlosen musikalischen Brei. Dagegen kommt es ganz auf den Text an, ob je zwei in sich geschlossene Szenen eines Aktes musikalisch ineinander übergeleitet oder durch eine Fermate mit Pause gegeneinander abgegrenzt werden sollen. —

Im Schauspiel mit Dekorationen muß die Poesie h e r r s c h e n, die Dekorationsmalerei d i e n e n und die Mimik eine m i t t l e r e Stellung einnehmen. Alles, was ästhetisch keinen Wert hat, ist eine störende Zugabe, weil es die Aufmerksamkeit von der Dichtung und mimischen Darstellung ablenkt, also auch überflüssige Ausstattung. Die Bühne soll nicht an historischer Exaktheit mit einem Museum, noch an Kostbarkeit echter Stoffe mit dem Luxus der Großen wetteifern, sondern sich auf das Unentbehrliche beschränken und auch dieses nur als ästhetischen Schein geben. Nirgends ist das Streben nach realistischer Naturwahrheit verkehrter als bei den Bühnenrequisiten oder bei den Darstellungen äußerer Ereignisse, z. B. einer Schlacht von 200000 Kriegern, wo es wirklich gleichgültig ist, ob der Phantasie die Ergänzung

der fehlenden in Höhe von 199800 oder von 199880 überlassen wird, aber nicht gleichgültig, ob die sichtbaren gut spielen. Ganz verwerflich ist überhaupt das durch bloße Multiplikation (z. B. der Kostüme) entstehende Schaugepränge, welches das Drama zum Ausstattungsstück herabwürdigt. Nur ein auffälliger Widerspruch zwischen dem von der Dichtung Geforderten und dem auf der Bühne Sichtbaren (z. B. vornehme Einrichtung und Armseligkeit, oder geschichtliche Anachronismen) müssen als störend vermieden werden. Die der Dichtung zugrunde liegende Stimmung ist nicht durch die reellen Requisiten, sondern durch die künstlerisch gemalte Hinterwand positiv zu befördern, in welche der ästhetische Schein aller nicht fürs Spiel unentbehrlichen Requisiten hineinprojiziert werden sollte.

Wenn so durch die Zurückführung der Requisiten und Kostüme auf ein Minimum und durch die Beseitigung der Seitenkulissen die Ausstattungskosten auf ein bescheidenes Maß zurückgeführt werden, so bedarf es nur noch der Herabsetzung der Wochentagspreise auf die Hälfte der Sonntagspreise, um die Schauspielkunst wieder auf einen gesicherten Boden gleichmäßigen Besuches zu stellen und vor der Entartung durch die großen Häuser zu bewahren, welche jede Feinheit des Spiels und der Konversation unmöglich machen und zu grober Effekthascherei zwingen. Ein Schauspielhaus soll nur 500—1000 Plätze enthalten, dafür aber auch täglich annähernd besetzt sein. Solche Häuser mit flacher Bühne ohne Maschinerie sind auch in den Kleinstädten leicht herzustellen und durch eine geeignete provinzielle Organisation von Gesamtgastspielen zu beschicken; damit würde das Ferienelend und die Unsicherheit des Schauspielerberufs aufhören.

c) Die quaternäre Verbindung (Oper).

Aus bloßen Wahrnehmungskünsten gibt es keine quaternäre Verbindung, aus Wahrnehmungskünsten und Poesie nur eine, nämlich die aus lyrischer Dramatik, Musik, Gesanggebärdenmimik und Malerei. Dies ist die ihrem Begriff gemäß gestaltete Oper (neuerdings auch musikalisches Drama oder Musikdrama genannt). Eine Oper soll, wie ein Konzert, nicht länger als zwei Stunden dauern, weil nach dieser Frist die Aufmerksamkeit erschlafft, und dann die Versuchung eintritt, zu künstlichen und raffinierten Reizmitteln zu greifen, um sie noch weiter aufzustacheln. Die einfachen Stoffe der lyrischen Dramatik pflegen in zwei Stun-

den ohnehin erschöpft zu sein; die „große" und gar die „historische" Oper sind, ästhetisch betrachtet, Mißgeburten. Maßlosigkeit ist überall der schlimmste Feind der Kunst, und nirgends tritt sie unverhüllter zutage als in übermäßiger Länge der Opern und in übermäßiger Größe der Häuser, die zur Vergröberung und Verrohung der Gesanggebärdenmimik und dadurch mittelbar auch der Oper führt. Ein Haus für die komische Oper darf nicht über 1500, eines für die ernste Oper nicht über 2000 Plätze enthalten, und auch das nur bei sehr guter Akustik. Andernfalls geht der ersteren das Parlando, besonders im Presto, verloren, und in der letzteren tritt mf, f und ff an die Stelle von p, mf und f, während pp und ff ganz wegfallen. Große Häuser treiben die Preise für starke Stimmen zu einer schwindelnden Höhe und schließen die feineren Gesangskünstler von der Oper aus.

Da die Dichtung in der Oper noch wichtiger ist als im Liede, der Kantate, oder dem Oratorium, so ist auch ein Erdrücken der Gesangsstimmen durch Instrumentalbegleitung hier ein noch größerer Fehler. Geistige Vordringlichkeit zeigt die Begleitung, wenn sie in der musikalischen Ausführung und Durcharbeitung die Vokalmusik an Bedeutung überragt; sinnliche Vordringlichkeit zeigt sie, wenn sie durch ihre Klangmassen die Gesangsstimmen übertönt. Die zunehmende Vermehrung der Blasinstrumente hat eine wachsende Verstärkung des Orchesterklanges herbeigeführt, die mit der Häusergröße zusammengewirkt hat, um den Bühnengesang zu verrohen; die Tieferlegung des Orchesters hat nur unzulängliche Abhilfe gebracht und zugleich die Stellung und Freudigkeit der Instrumentalmusiker herabgedrückt. Rückkehr zu einfacherer Orchestrierung ist deshalb eine wesentliche Forderung des Gesamtkunstwerks, während die reine Instrumentalmusik vor der eingetretenen Bereicherung der Klangfarben ungetrübten Gewinn hat.

In der Oper steht zu oberst die Dichtung, dann die Komposition, dann die Gesanggebärdenmimik und ganz zu unterst die Malerei. Die Ausstattung hat in der Oper nicht mehr Recht als im Schauspiel, sondern noch weniger; denn das Schauspiel steht zwar geistig höher, aber die Oper ist gefühlsmäßig vertiefter und innerlicher durch den lyrischen Charakter der Dichtung und den Hinzutritt der Musik. Wenn sie für die Dichtung eine geringere Aufmerksamkeit beansprucht als das Schauspiel, so doch für Dichtung und Musik zusammen eine größere, so daß sie weniger für die Dekorationsmalerei übrigläßt und freigeben kann. Es

ist deshalb ein falsches Vorurteil, die Oper als eine Gelegenheit zu betrachten zur Befriedigung der Schaulust und des Ohrenkitzels zugleich, und sie demgemäß zwischen Ballett und Schauspiel zu stellen. Es ist schlimm genug, daß die bisherigen Reformbestrebungen hinsichtlich der Ausstattung mit der Schaulust des großen Haufens paktiert haben, statt die Kunst zu der ästhetisch geforderten Einfachheit und Keuschheit zurückzuführen. Da die Oper der realistischen Naturtreue noch ferner steht als das Schauspiel und ihre breitere Bühne ohnehin mehr Entfaltungsraum bietet, kann sie sich noch leichter als jenes mit einer flachen Bühne und einem einzigen Hintergrundsgemälde begnügen; nur wenn Doppelchöre, Instrumentalmusikkorps und Ballettchöre auftreten, würde ausnahmsweise eine Eröffnung der Bühne nach der Tiefe unentbehrlich sein. Solche Vereinfachung der Opernbühne und des Orchesters würde es erleichtern, die Opernkunst durch wohlorganisierte Wandergastspiele auch den kleineren Städten zugänglich und damit erst wahrhaft volkstümlich zu machen; Festspiele an einem einzelnen Orte dagegen kommen immer nur den oberen Zehntausend zugute und sind selbst für diese mehr pflichtmäßige Strapaze als Genuß. —

Die lyrischen Bestandteile der Operndichtung gehen leicht und willig mit der Vokalmusik und der Begleitung zusammen; nur bei den dramatischen Stellen entsteht eine Schwierigkeit. Das Sekkorezitativ gibt der Musik zu wenig; die Arie raubt dem dramatischen Gehalt der Dichtung zu viel. Die richtige Mitte liegt in dem Ariosorezitativ mit voll durchgeführter Instrumentalbegleitung, welches erst das Dramatische im lyrischen Drama zugleich mit dem Musikalischen zu voller Geltung kommen läßt und dadurch die Oper auf den Höhepunkt ihrer Entwickelung hebt. Aber diese Form (die R. Wagner zu ihrer Vollendung gebracht hat) paßt nur für die dramatischen Verbindungsstellen zwischen den lyrischen Hauptteilen der Oper, und es ist ein ästhetischer Irrtum, sie auch auf diese auszudehnen und durch sie die durchaus berechtigten Formen des Chors, der Arie, des Duetts, Terzetts usw. zu verdrängen. Wo dies geschieht, werden alle Formen aufgelöst in die „unendliche Melodie“ des Ariosorezitativs, die eben keine Melodie im eigentlichen Sinne mehr ist; der Versuch, die zerstörte Einheit der Form durch das Gewebe der „Leitmotive“ wiederherzustellen, muß notwendig mißlingen.

Die musikalische Reminiszenz und Antizipation ist an sich durchaus berechtigt, sofern sie einen bestimmten Gefühlsgehalt

auslöst und nicht durch öftere Wiederkehr ermüdet. Die Leitmotive sind aber meist zu knappe Ansätze zu Melodien, um gefühlserregend zu wirken; sie sind vielmehr, gleich den musikalischen Signalen und stenographischen Siegeln, willkürliche, konventionelle Zeichen zu einem außermusikalischen und außerästhetischen Vorstellungsgehalt, deren Bedeutung man nur teilweise aus ihrer Anwendung auf Text und mimische Handlung erraten kann, in der Mehrzahl aber durch Kommentare erlernt haben muß. Deshalb liefern die durch diese Zeichensprache vermittelten Verknüpfungen eine ausgeklügelte Filigranarbeit der Reflexion, aber keine tonkünstlerisch notwendige Einheitsform. —

Die Baukunst geht nicht in die Zusammensetzung der Künste ein, weil freie und unfreie Künste überhaupt nicht zu einer Einheit verschmelzen können. Solange man sie für eine freie Kunst hielt, war nicht abzusehen, warum sie nicht mit in das Gesamtkunstwerk eingehen sollte; aber die Erfahrung strafte die falsche, abgeleitete Forderung Lügen, indem sie das völlig verdunkelte Haus als günstigste Bedingung der Wirkung des Gesamtkunstwerks erkennen lehrte. Die Architektur kommt nur dann zur Geltung, wenn die Darstellung pausiert, hat also gar nichts mit ihr zu tun. Über die quaternäre Verbindung der Poesie mit den drei Wahrnehmungskünsten kann deshalb überhaupt nicht hinausgegangen werden; d. h. die Oper ist das Gesamtkunstwerk im eminenten, erschöpfenden Sinne, zu dem sich alle binären und ternären Verbindungen wie unvollständige Anläufe verhalten.

Einige verwerfen die zusammengesetzten Künste als eine rohe Effekthäufung, bei der keine der Einzelkünste zu ihrem vollen Rechte komme; andre betrachten die Einzelkünste nur als Leitern und Staffeln zum Gesamtkunstwerk, und lassen sie nicht als Künste, sondern nur als akademische Studiengebiete neben diesem gelten. Beide haben unrecht. Wie die niederen Modifikationen des Schönen neben den höheren, die bildenden und Ton-Künste neben der Mimik, die Wahrnehmungskünste neben der Poesie, die Arten der Vortragspoesie neben der Lesepoesie ungeschmälerten Fortbestand haben, so auch die einfachen Künste neben den zusammengesetzten. Jedes hat seine besondren Vorzüge und Nachteile und kann darum weder überflüssig, noch durch das andre ersetzt werden; jedes behält neben dem andren für immer einen unaufhebbaren und unersetzlichen Wert.

Die Einzelkünste wirken einseitig, nach dieser einen Seite hin aber tiefer, feiner, erschöpfender und mit aller ihnen erreichbaren Intensität; ihre Werke stehen deshalb, am Maßstab der Einzelkunst bemessen, weit über demjenigen, was am zusammengesetzten Kunstwerk dieser Einzelkunst entspricht. So ist die Symphonie musikalisch feiner durchgearbeitet als der musikalische Teil der Oper, das Drama dichterisch bedeutender als der beste Operntext. Aber was im Gesamtkunstwerk die Einzelkünste an Einzelwert dadurch einbüßen, daß sie aufeinander Rücksicht nehmen und die Selbständigkeit ihrer Entfaltung beschränken müssen, das wird vom Gesamtkunstwerk reichlich dadurch wieder eingebracht, daß dieses von so vielen Seiten zugleich auf den Aufnehmenden eindringt, und daß die verschiedenartigen Wirkungen sich nicht nur ihrer Intensität nach addieren, sondern auch qualitativ ergänzen und zu einer vielseitigen Gesamtwirkung vervollständigen. Mag die Wirkungsintensität jeder Einzelkunst im Gesamtkunstwerk schwächer und ihre Qualität ärmer und gröber sein als bei selbständiger Entfaltung, so wird doch die Wirkungsintensität des Gesamtkunstwerks stärker sein als die eines Einzelkunstwerks, und ihre Qualität wird sich beim Gesamtkunstwerk *κατ' ἐξοχήν* zur Allseitigkeit steigern.

Wer für eine Einzelkunst spezifisch begabt, oder spezifisch ausgebildet, oder gar beides zugleich ist, der wird seinem subjektiven Geschmack nach recht haben, die Pflege dieser Einzelkunst der der zusammengesetzten Künste vorzuziehen. Wer für alle Künste annähernd gleiche Begabung und Ausbildung besitzt, der wird, wenn beide bei ihm gering sind, die zusammengesetzten Künste den einfachen bei weitem vorziehen; wenn aber beide bei ihm bedeutend sind, und nicht zufällige Lebensumstände ihm eine einseitige Richtung geben, so wird er auch für seine Person die einfachen und die zusammengesetzten Künste mit gleicher Liebe pflegen.[1])

---

[1]) Über die Lehre von den zusammengesetzten Künsten in der bisherigen Ästhetik vgl. Ä. I, 556—580.

---

auslöst und nicht durch öftere Wiederkehr ermüdet. Die Leitmotive sind aber meist zu knappe Ansätze zu Melodien, um gefühlserregend zu wirken; sie sind vielmehr, gleich den musikalischen Signalen und stenographischen Siegeln, willkürliche, konventionelle Zeichen zu einem außermusikalischen und außerästhetischen Vorstellungsgehalt, deren Bedeutung man nur teilweise aus ihrer Anwendung auf Text und mimische Handlung erraten kann, in der Mehrzahl aber durch Kommentare erlernt haben muß. Deshalb liefern die durch diese Zeichensprache vermittelten Verknüpfungen eine ausgeklügelte Filigranarbeit der Reflexion, aber keine tonkünstlerisch notwendige Einheitsform. —

Die Baukunst geht nicht in die Zusammensetzung der Künste ein, weil freie und unfreie Künste überhaupt nicht zu einer Einheit verschmelzen können. Solange man sie für eine freie Kunst hielt, war nicht abzusehen, warum sie nicht mit in das Gesamtkunstwerk eingehen sollte; aber die Erfahrung strafte die falsche, abgeleitete Forderung Lügen, indem sie das völlig verdunkelte Haus als günstigste Bedingung der Wirkung des Gesamtkunstwerks erkennen lehrte. Die Architektur kommt nur dann zur Geltung, wenn die Darstellung pausiert, hat also gar nichts mit ihr zu tun. Über die quaternäre Verbindung der Poesie mit den drei Wahrnehmungskünsten kann deshalb überhaupt nicht hinausgegangen werden; d. h. die Oper ist das Gesamtkunstwerk im eminenten, erschöpfenden Sinne, zu dem sich alle binären und ternären Verbindungen wie unvollständige Anläufe verhalten.

Einige verwerfen die zusammengesetzten Künste als eine rohe Effekthäufung, bei der keine der Einzelkünste zu ihrem vollen Rechte komme; andre betrachten die Einzelkünste nur als Leitern und Staffeln zum Gesamtkunstwerk, und lassen sie nicht als Künste, sondern nur als akademische Studiengebiete neben diesem gelten. Beide haben unrecht. Wie die niederen Modifikationen des Schönen neben den höheren, die bildenden und Ton-Künste neben der Mimik, die Wahrnehmungskünste neben der Poesie, die Arten der Vortragspoesie neben der Lesepoesie ungeschmälerten Fortbestand haben, so auch die einfachen Künste neben den zusammengesetzten. Jedes hat seine besondren Vorzüge und Nachteile und kann darum weder überflüssig, noch durch das andre ersetzt werden; jedes behält neben dem andren für immer einen unaufhebbaren und unersetzlichen Wert.

Die Einzelkünste wirken einseitig, nach dieser einen Seite hin aber tiefer, feiner, erschöpfender und mit aller ihnen erreichbaren Intensität; ihre Werke stehen deshalb, am Maßstab der Einzelkunst bemessen, weit über demjenigen, was am zusammengesetzten Kunstwerk dieser Einzelkunst entspricht. So ist die Symphonie musikalisch feiner durchgearbeitet als der musikalische Teil der Oper, das Drama dichterisch bedeutender als der beste Operntext. Aber was im Gesamtkunstwerk die Einzelkünste an Einzelwert dadurch einbüßen, daß sie aufeinander Rücksicht nehmen und die Selbständigkeit ihrer Entfaltung beschränken müssen, das wird vom Gesamtkunstwerk reichlich dadurch wieder eingebracht, daß dieses von so vielen Seiten zugleich auf den Aufnehmenden eindringt, und daß die verschiedenartigen Wirkungen sich nicht nur ihrer Intensität nach addieren, sondern auch qualitativ ergänzen und zu einer vielseitigen Gesamtwirkung vervollständigen. Mag die Wirkungsintensität jeder Einzelkunst im Gesamtkunstwerk schwächer und ihre Qualität ärmer und gröber sein als bei selbständiger Entfaltung, so wird doch die Wirkungsintensität des Gesamtkunstwerks stärker sein als die eines Einzelkunstwerks, und ihre Qualität wird sich beim Gesamtkunstwerk *κατ' ἐξοχήν* zur Allseitigkeit steigern.

Wer für eine Einzelkunst spezifisch begabt, oder spezifisch ausgebildet, oder gar beides zugleich ist, der wird seinem subjektiven Geschmack nach recht haben, die Pflege dieser Einzelkunst der der zusammengesetzten Künste vorzuziehen. Wer für alle Künste annähernd gleiche Begabung und Ausbildung besitzt, der wird, wenn beide bei ihm gering sind, die zusammengesetzten Künste den einfachen bei weitem vorziehen; wenn aber beide bei ihm bedeutend sind, und nicht zufällige Lebensumstände ihm eine einseitige Richtung geben, so wird er auch für seine Person die einfachen und die zusammengesetzten Künste mit gleicher Liebe pflegen.[1])

---

[1]) **Über die Lehre von den zusammengesetzten Künsten in der bisherigen Ästhetik vgl. Ä. I, 556—580.**
